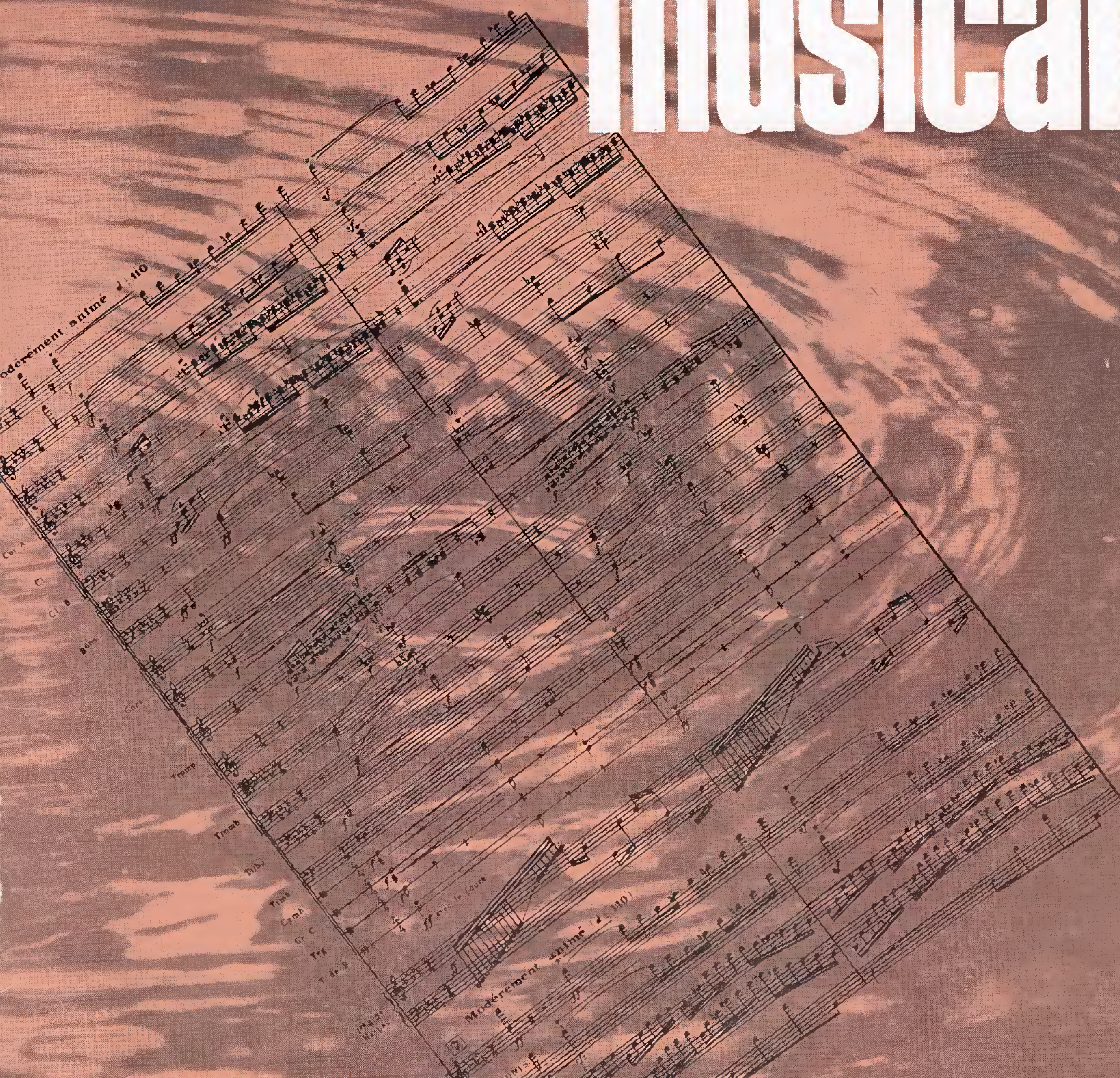l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / FÉVRIER 1971 **175**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ

Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

26e Année — N° 175 1er FÉVRIER 1971

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

LES CONCERTS DE MIDI

XVIIIe ANNEE

Dans l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, rue Michelet, Paris 6e :

VENDREDI 5 FEVRIER 1971 à 12 h 30 :
ORCHESTRE DE CHAMBRE FRANÇAIS
sous la direction de Jacques MICHON, avec le concours de Jacques HERBILLON, Baryton. Oeuvres de J.-M. LECLAIR, A. ROUSSEL, Henri SAUGUET et Jacques CHARPENTIER.

VENDREDI 12 FEVRIER 1971 à 12 h 30 :
Ayla ERDURAN, violoniste
avec le concours de Roger AUBERT, Pianiste. Oeuvres de J.-S. BACH, J. BRAHMS et B. BARTOK.

VENDREDI 19 FEVRIER 1971 à 12 h 30 :
Matthias VOGEL, Baryton
avec le concours de Catherine COLLARD, Pianiste. Oeuvres de MOZART, BEETHOVEN, SCHUMANN et C. DEBUSSY.

VENDREDI 26 FEVRIER 1971 à 12 h 30 :
André GOROG, Pianiste.
Oeuvre de MOUSSORGSKY et de B. BARTOK.

Places : **5 F** - Etudiants : **4 F**

Abonnements (5 concerts) : 20 F - Etudiants : 15 F

Carnets collectifs (5 places pour le même concert) : 20 F - Etudiants : 15 F.

AVANT LE CONCERT : BUFFET (non compris) à partir de 11 h 45.

RENSEIGNEMENTS : Mlle Francine FRANZ, secrétaire générale, 22 bis, rue Marbeau, Paris 16e - Tél : 727-54-74 et permanence le vendredi de 10 h à 12 h 30 à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, Paris 6e.

CYCLE PRÉPARATOIRE AUX MUSICRAINS

Jeudi 4 février 1971 : 14 h 30, 16 h et 17 h 30
(Enfants de 8 à 12 ans) - Théâtre des Champs-Elysées
MOZART
Présentation : Germaine Arbeau-Bonnefoy

Evolution Musicale de la Jeunesse
FORMATION DE L'AMATEUR DE CONCERTS
Samedi 6 février 1971 à 18 h
Théâtre des Champs-Elysées (étudiants et adultes)
RAYMOND LOUCHEUR
Défilé - Concerto de violon - Rapsodie Malgache
Hop Frog
ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE L'O.R.T.F.
Direction : Robert Blot - Soliste : Devy Erlih

Evolution Musicale de la Jeunesse
FORMATION DE L'AMATEUR DE CONCERTS
Vendredi 26 février 1971 à 18 h
Théâtre des Champs-Elysées (étudiants et adultes)
ORCHESTRE DE PARIS
Concerto pour Cor anglais de Stanislas Skrowaczewski
Concerto de Grieg - 4e Symphonie de Schumann
Solistes : Gabriel Tacchino et Jean-Claude Malgoire
Direction : Stanislas SKROWACZEWSKI

J. S. BACH : L'ART DE LA FUGUE

par Marcel BITSCH

Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique

Les deux articles dont nous commençons aujourd'hui la publication, sont extraits, avec l'aimable autorisation des éditeurs, de l'Introduction écrite par M. Bitsch pour l'ART DE LA FUGUE de J.-S. Bach (Durand, 1967).

Signalons également à nos lecteurs que, depuis la parution de l'édition Durand, une importante étude a été consacrée par M. Jacques Chailley à l'ART DE LA FUGUE de J.-S. Bach (Leduc, 1971).

L'Art de la Fugue, vaste ensemble de 22 morceaux développés autour d'un thème principal, peut être considéré comme le testament musical de J.-S. Bach. Dernière œuvre monumentale du maître, inachevée à la mort de son auteur, l'**Art de la Fugue** n'est peut-être pas le sommet de l'œuvre de Bach ; mais c'est à coup sûr l'un de ses 5 ou 6 grands chefs-d'œuvre, à placer à côté du **Clavecin bien tempéré,** de la **Messe en Si mineur** et des **Passions.**

Avec le musicologue suisse W. Graeser, qui le premier révéla l'œuvre à un large public en 1927, on peut dire qu'il s'agit de « l'œuvre la plus puissante, sans doute, de la musique occidentale (...) couronnement d'une évolution qui s'est poursuivie à travers des siècles dans l'histoire de la musique européenne et pendant plusieurs décennies dans la production de Bach lui-même ».

Une partie seulement de l'œuvre (les 11 premiers numéros) a été gravée, mais non imprimée, du vivant de Bach sous forme de partition à 3 ou 4 portées, selon le nombre des voix de chaque morceau, sans indication d'instruments. L'édition originale posthume de 1752 présente l'ensemble des 22 morceaux, suivis d'un choral, dans un désordre évident. Par la suite, divers classements ont été proposés par les éditeurs successifs, sans qu'on puisse affirmer que l'un de ces classements corresponde sûrement au plan imaginé par l'auteur. Enfin, selon le témoignage de Mizler, Bach aurait eu l'intention de parachever son œuvre par la composition d'une grande fugue à 4 sujets. L'opinion courante veut voir dans le numéro XIX actuel (fugue inachevée à 3 sujets) l'ébauche de cette grande fugue à 4 sujets que Bach n'aurait pas eu le temps de réaliser complètement. Malgré tous les arguments ingénieux qui ont été avancés en faveur de cette thèse, nous essayerons de montrer plus loin ce qu'elle peut avoir de fallacieux. Il semble bien plutôt que Bach envisageait la composition d'une fugue grandiose à 4 sujets tout à fait distincte du numéro XIX actuel et dont aucun fragment n'est parvenu jusqu'à nous.

On voit que l'**Art de la Fugue** pose au musicien qui en aborde l'étude au moins trois questions essentielles :

1° Dans quel ordre faut-il exécuter les 22 morceaux existants ?

2° Par quels instruments faut-il les faire exécuter ?

3° Quel aurait pu être le plan d'ensemble de l'œuvre si elle avait été achevée ?

S'il est difficile de répondre à la dernière question autrement que par des hypothèses, il est assez facile, en revanche, de résoudre les deux premières. En effet, le classement des 22 morceaux existants paraît avoir été correctement établi par W. Graeser pour l'édition de la **Neue Bachgesellschaft,** selon un ordre de complexité croissante qui semble bien correspondre au projet de Bach. C'est ce classement que nous adoptons dans la présente édition, à une exception près (1).

(1) Pour les 11 premières fugues, Graeser n'a fait que suivre l'ordre de l'édition originale ; mais H. Th. David a montré qu'il y avait eu probablement, à l'époque, une erreur de classement pour la fugue VIII. Si l'on veut respecter tout à fait l'ordre progressif, cette fugue doit être placée en troisième position dans le groupe des doubles fugues. Le numéro VIII de Graeser devient donc le numéro X de notre édition, tandis que les numéros IX et X de Graeser deviennent ici respectivement les numéros VIII et IX. Ainsi se trouvent réunies, à la fin du groupe, deux fugues (X et XI de notre édition) qualifiées parfois à tort de triples fugues. En réalité, le troisième élément thématique important que l'on rencontre dans ces deux fugues (E de notre table) n'est pas à proprement parler un nouveau sujet, mais le contresujet du thème D. Les deux fugues en question sont donc bien des doubles fugues.

Quant à la question si longtemps débattue de l'exécution instrumentale, c'est là une question qui semble aujourd'hui résolue. D. F. Tovey a montré de façon définitive que Bach pensait certainement au clavier en écrivant son œuvre (2).

VUE D'ENSEMBLE

L'**Art de la Fugue** comprend 15 fugues à 4 voix, 3 fugues à 3 voix et 4 fugues à 2 voix réparties en 6 groupes selon le plan suivant :

1re partie			2de partie		
groupe 1	groupe 2	groupe 3	groupe 4	groupe 5	groupe 6
I Fugue simple	V Fugue-strette	VIII Double fugue	XII Fugue canonique à 2 voix	XVIa Fugue-miroir à 3 voix	XVIIIa Fugue-miroir à 4 voix
II d°	VI d°	IX d°	XIII d°	XVIb d°	XVIIIb d°
III d°	VII d°	X d° (à 3 voix)	XIV d°	XVIIa (variante de XVIa, à 4 voix)	XIX Triple fugue
IV d°		XI d°	XV d°	XVIIb (variante de XVIb, à 4 voix)	

Sauf indication contraire, les fugues sont écrites à 4 voix.

Une lecture superficielle permet déjà de discerner certains traits caractéristiques de l'œuvre :

Les 22 fugues (3), toutes écrites dans la tonalité principale de Ré mineur, sont présentées en ordre de difficulté croissante, chaque groupe étant réservé à l'étude d'un problème contrapuntique précis. La progression des difficultés est claire depuis les fugues simples du groupe 1 jusqu'aux exercices de haute virtuosité du groupe 6, en passant par les fugues-strettes (groupe 2), les doubles fugues (groupe 3), les fugues canoniques (groupe 4) et les fugues-miroir (groupe 5).

A l'intérieur même de chaque groupe, la progression est non moins évidente pour un observateur attentif. L'ensemble constitue donc un cours complet de fugue, cours dans lequel les difficultés d'écriture contrapuntique ont été progressivement introduites selon un dosage particulièrement subtil (4).

Qui plus est, les 22 fugues sont développées à partir d'un seul thème principal, ou grand sujet, comme si l'auteur avait voulu montrer tout ce que la science du contrepoint permet de tirer d'une source unique. A ce grand thème viennent s'adjoindre, dans les doubles fugues et dans la triple fugue finale, quelques thèmes secondaires, ou nouveaux sujets, qui se combinent naturellement au sujet principal. L'**Art de la Fugue,** dans l'état où cette œuvre nous est parvenue, comporte cinq nouveaux sujets proprement dits. Le sujet principal et les nouveaux sujets sont accompagnés parfois, mais pas toujours, d'un contresujet. On peut dénombrer une douzaine de ces contresujets (5). Ils n'ont en général qu'un rôle accessoire, sauf l'un d'eux (E) qui joue un rôle important au cours des fugues X et XI. C'est pourquoi nous l'avons fait figurer dans nos tables thématiques à côté du nouveau sujet (D) qu'il accompagne.

LE GRAND SUJET ET SES METAMORPHOSES

Présent dans les 22 fugues, le thème principal A, ou grand sujet, est constamment varié, soit dans sa présentation rythmique, soit dans son ornementation mélodique. Il va sans dire que son harmonisation est perpétuellement renouvelée par le jeu des combinaisons contrapuntiques de plus en plus complexes.

On aura une faible idée de l'intense travail de variation rythmique et mélodique auquel ce thème a été soumis en consultant la table thématique ci-

---

(2) Voir l'édition de l'**Oxford University Press** (1944).

Les fugues XVIIa et XVIIb sont injouables sur un seul clavier. C'est à juste titre qu'elles portent dans l'édition originale la mention « à 2 clav. » et c'est bien ainsi qu'il faut les exécuter. On peut aussi jouer à 4 mains certaines fugues à 4 voix dont l'exécution à 2 mains requiert une virtuosité qui n'est pas à la portée de tous les musiciens.

(3) Il y a 22 fugues, mais 19 numéros seulement, les fugues-miroir étant traditionnellement classées ainsi : XVIa et XVIb ; XVIIa et XVIIb ; XVIIIa et XVIIIb.

Bach n'a pas employé lui-même le mot de fugue, mais il a désigné chacun des 22 morceaux par le terme plus général de **contrapunctus.**

On peut négliger la variante (plus courte) du numéro IX, ainsi que les variantes du numéro XII et du numéro XV qui figurent dans le manuscrit de Berlin et qui n'apportent aucun élément nouveau aux versions éditées.

Le choral **Vor deinen Thron** dicté par Bach peu de temps avant sa mort et qui figure dans l'édition originale de l'**Art de la Fugue** n'a aucun rapport avec cette œuvre sur le plan purement musical.

(4) La progression des difficultés est très nette, par exemple, dans le groupe des fugues canoniques (groupe 4).

(5) On les trouvera dans l'analyse de chaque fugue.

contre qui montre les dix aspects principaux du grand sujet de l'**Art de la Fugue** (6).

Le grand sujet est employé au cours de l'œuvre, soit dans sa forme originale (**rectus**), soit par mouvement contraire (**inversus**). Les numéros des fugues dans lesquelles chaque aspect du thème est employé sous sa forme originale sont indiqués en chiffres romains dans la table ci-contre. Toutefois :

— A 2 apparaît déjà par mouvement contraire dans le numéro III, mesure 23.

— A 3 apparaît déjà par mouvement contraire dans le numéro X, mesure 94.

	Nos
A1	I
A2	V
A3	XI
A4	XII
A5	XIII
A6	XIV
A7	XV
A8	XVI
A9	XVIII
A10	XIX

— A 4 est utilisé dans le numéro XII d'abord par mouvement contraire. La forme originale n'apparaît qu'à la mesure 41.

— A 5 n'est employé au numéro XIII que dans sa forme originale.

— A 6 n'est employé au numéro XIV que par mouvement contraire (7).

L'augmentation des valeurs est utilisée au numéro VII (A 2), au numéro VIII (A 1) et au numéro XV (A 7).

La diminution des valeurs est utilisée aux numéros VI et VII (A 2), au numéro XIV (A 6) et au numéro XVII (A 8).

Le derner aspect du grand thème (A 10) est considéré par tous les commentateurs comme un nouveau sujet. Il ne fait pas de doute pour nous qu'il s'agit, au contraire, d'une ultime métamorphose du grand thème A réduit à 7 notes (8). La comparaison de A 10 avec les neuf autres aspects principaux du même thème nous paraît suffisamment probante par elle-même. Est-il nécessaire de faire remarquer la longueur du thème (4 mesures précédées d'une ana-

(6) Ne figurent pas dans cette table 15 autres variantes importantes du grand sujet. Ces variantes peuvent être repérées à : II, 1 et 69 — III, 23 — IV, 107 et 111 — VII, 15 et 21 — IX, 45 (partie inférieure) — XII, **61** (partie supérieure) — XIV, **25** — XV, **13** — XVII, 1 — XVIII, **21** et **43** — XIX, 98. Les variantes particulièrement intéressantes sont en caractères gras. On peut donc dénombrer 25 présentations différentes du grand sujet, auxquelles s'ajoutent encore quelques présentations offrant de légères modifications rythmiques ou mélodiques.

Le numéro de chaque fugue est désigné en chiffres romains ; l'indication de mesure est donnée en chiffres arabes. IX, 45 signifie donc : fugue IX, mesure 45.

(7) A 6 apparaît déjà sous cette forme au numéro IV, mesure 111. Ce thème est inscrit dans notre table sous sa forme droite (**rectus**), non utilisée par Bach, pour faciliter la comparaison avec les autres aspects du même thème.

(8) On verra que le thème, sous cet aspect, reste identique à lui-même (mélodiquement, mais non rythmiquement) dans sa présentation originale et dans sa récurrence.

On ne manquera pas non plus de rapprocher cet aspect du grand thème de l'**Art de la Fugue** du thème de la fugue en Mi b mineur du premier cahier du **Clavecin bien tempéré**, ainsi que du thème du choral **Aus tiefer Noth.**

crouse, comme A 8) ; ses quatre premières notes avec le saut de quinte initial caractéristique ? Quant aux trois dernières notes du thème A 10 (**sol, la, ré**), fonctions tonales du ton de Ré mineur, elles constituent la basse harmonique de la fin du thème A, tel qu'il se présente dans sa forme originale. On peut donc dire que A 10 est le schème mélodique-harmonique du grand thème A. Si cette analyse est exacte, on aurait ici un magnifique exemple de la variation simplificatrice (par élimination mélodique et conservation du schème harmonique sous-jacent) dont V. d'Indy attribue la paternité à Beethoven (9).

LES NOUVEAUX SUJETS

Dans les doubles fugues et dans la triple fugue finale, les nouveaux sujets sont d'abord exposés seuls, puis combinés ensuite au grand sujet. Contrairement à ce qui se passe pour le thème principal, les nouveaux sujets ne subissent aucune transformation notable (à part de légères modifications rythmiques) au cours de l'œuvre. Il est vrai que chacun d'eux n'apparaît que dans un seul numéro, ou dans deux tout au plus. Voici ces nouveaux sujets, dans l'ordre où ils se présentent :

Nos
B VIII
C IX
D X
E X
F XIX
G B A C H XIX

Les nouveaux sujets sont employés, soit dans leur forme originale (**rectus**), soit par mouvement contraire (**inversus**). Toutefois :

— B n'est employé au numéro VIII que dans sa forme originale.

— D est employé d'abord dans sa forme originale (numéro X) ; le mouvement contraire n'apparaît que plus tard (numéro XI).

— E, contresujet de D, est employé d'abord dans sa forme originale (numéro X). La forme ascendante qui sert de contresujet à D **inversus** (numéro XI) est issue de la récurrence du thème E. (Voir ci-dessous.)

— F n'est employé au numéro XIX que dans sa forme originale.

On remarquera les quatre notes initiales du thème G. Ces notes correspondent, dans la notation allemande, aux quatre lettres B.A.C.H. Cette signature apparaît déjà au numéro XI (mesures 90 et 91) dans les premières notes du thème E^{rétro} (forme ascendante). Ce dernier thème n'est qu'un autre aspect du thème G varié au moyen d'un retard, d'appogiatures et de notes répétées, en valeurs diminuées :

B A C H

Chacun de ces nouveaux thèmes a un caractère fortement individualisé. Ils contrastent de façon frappante avec le thème principal A, auquel ils doivent se combiner. Pourtant, tous ces nouveaux thèmes sont proches parents les uns des autres, bien que leurs physionomies soient très diverses. La table thématique suivante met ce fait en évidence :

---

(9) V. d'Indy, **Cours de Composition musicale**, tome II, page 479.

Les thèmes C, D et E ne sont utilisés, au cours de l'œuvre, qu'en valeurs diminuées. La forme ascendante du thème E est issue de la récurrence de ce thème, comme le montre l'exemple ci-dessous :

Dans le schème mélodique-harmonique commun à ces six thèmes, on aura reconnu le sujet principal A sous sa forme récurrente (10). Les nouveaux sujets sont non seulement proches parents entre eux, mais encore issus d'un même schéma générateur qui n'est autre que le grand thème de l'**Art de la Fugue.** Il s'agit donc d'une famille de thèmes.

---

(10) Les thèmes D et E, sous leur forme originale, ont pour schème mélodique-harmonique le grand sujet A **rectus** :

(A suivre)

GEORGES BIZET : L'ARLÉSIENNE (Op. 23)

Suite n° 1

par Marie-Thérèse DUTHOIT

Professeur d'Education Musicale

Daudet - Bizet : 2 noms illustres du XIX[e] siècle français.

— **A. Daudet,** Nîmes 1840 - Paris 1897.

Ce fin méridional a su fabriquer son œuvre sans étaler son moi. Il peut être considéré comme le créateur de la « **poésie réaliste** ». Ses œuvres valent, par l'acuité de l'observation, le pittoresque et le dramatique des mœurs.

Citons pour mémoire :

— Les lettres de mon moulin, Les Contes du lundi, Le Petit chose, et, dans le domaine du **Théâtre :**

— Les Rois en exil, Le Nabab, Numa Roumestan, l'Immortel, **l'Arlésienne...**

— **G. Bizet,** Paris 1838 - Bougival 1875.

— « Bizet a conquis l'univers. Il l'a conquis par son talent, mais surtout, par ce qu'il y a dans ce talent de sympathique, de chaleureux, de profondément humain. »

Reynaldo Hahn (Thèmes variés)

— « Qu'un génie abrupt comme Berlioz, habitant les sommets inaccessibles, voit difficilement le public venir à lui, c'est dans l'ordre des choses. Mais Bizet ! la jeunesse, la sève, la gaîté, la bonne humeur faites homme. »

Camille Saint-Saëns

— Cet « infortuné Bizet », (Paul Dukas : écrits sur la Musique) incompris au moment où parurent ses ouvrages, est considéré maintenant comme l'un des meilleurs représentants de l'Ecole Française.

Issu d'une famille de musiciens, son père était maître de chant, Bizet manifeste, dès son enfance, des dons peu communs pour la musique.

Il entre au Conservatoire à 9 ans et obtient le 1[er] Prix de Rome à 19 ans (à 17 ans, il avait déjà écrit sa délicieuse **Symphonie en do majeur** découverte en 1933).

En Italie, il admire Rossini et compose plusieurs ouvrages dont un opéra-comique qui malheureusement ne fut pas une réussite.

C'est à son retour à Paris qu'il présente à l'Opéra les « Pêcheurs de Perles » et « La Jolie fille de Perth » qui n'obtiennent qu'un demi-succès.

Même **Carmen**, commandée en 1872 par l'Opéra-Comique, ne fut pas favorablement accueillie en 1875.

Convaincu d'avoir encore échoué, le musicien qui était atteint d'une maladie de cœur, meurt subitement 3 mois après la création de son chef-d'œuvre.

Rappelons le jugement bien connu de Nietzsche, lequel, après avoir entendu Carmen pour la « vingtième fois » écrivait :

« La musique de Bizet approche avec une allure légère, souple, polie. Elle est aimable, raffinée. Son raffinement est celui d'une race et non pas d'un individu... Je me sens devenir meilleur lorsqu'elle s'adresse à moi. Et aussi meilleur musicien, meilleur auditeur. »

Ses œuvres :

— 2 opéras :
Les Pêcheurs de Perles.
La jolie Fille de Perth.

— 2 opéras-comiques :
Djamileh.
Carmen.
La **musique de scène pour l'Arlésienne.**
Une **ouverture « Patrie ».**
Les 2 mouvements (Andante et Scherzo) de la **Symphonie** « **Roma** » et un recueil pour piano à 4 mains : « **Jeux d'enfants** ».

— **L'Arlésienne** (1872).

En exergue de son drame, Daudet écrit :

A mon cher et grand Bizet,

« Odi et amo. Quomodo id faciam, fortasse requiris ? Nescio. Sed fieri sentio et excrucior. »

(Je haïs et j'aime. Comment puis-je le faire, tu désires une réponse sans doute ? Je ne sais. Mais je sais qu'il en est ainsi et je suis torturé.)

— Ce mélodrame à la Mérimée, met en scène la désintégration d'une vieille famille patriarcale par le truchement d'une brûlante histoire d'amour. Frédéri, jeune fermier de Camargue, épris d'une mystérieuse Arlésienne (on sait qu'elle ne paraît pas en scène), mais convaincu de son indignité, doit renoncer à l'épouser ; sombrant dans la démence, il se suicidera le jour même de la fête du pays.

La pièce a été une « chute » et il est intéressant de lire les critiques du temps :

« Ce n'est pas ma faute si j'ai bâillé à l'Arlésienne... Dans l'Arlésienne, il n'y a pas d'action du tout... »

M. Auguste Vitré (Le Figaro, 1872), alors que E. Zola dans les « Romanciers naturalistes » écrit :

« Rien de plus large, de plus simple que cette idylle dramatique... La lutte reste entre l'amour qui tue et la tendresse qui sauve. Cette action si grande et si humaine se développe dans un cadre poétique d'un charme pénètrant. »

Musicien de Théâtre, Bizet écrit : « **Je ne puis me passer de la scène : sans elle, je ne suis rien.** » D'autre part, une obscure inclination l'orienta toujours vers l'**évocation d'atmosphères méditerranéennes.** Aussi, put-il s'enthousiasmer d'improviser en quelques semaines la musique de scène de ce mélodrame provençal que Daudet écrivait en hâte pour le vaudeville. Le budget du théâtre étant réduit, la partition ne sollicitera que 26 musiciens parmi lesquels un timbalier, un piano et, nouveauté très remarquée, un **saxophone.**

La première représentation eut lieu le 1er octobre 1872 sous la direction de Constantin, mais la pièce n'eut que 15 représentations.

Déçu, mais convaincu de la valeur de sa partition, Bizet décida immédiatement d'en extraire une **Suite d'orchestre** (des 27 petits tableaux pittoresques, d'un charme exquis qui accompagnent le drame : chœurs ou entr'actes, Bizet en retint 4).

Cette 1re suite fut acclamée un mois plus tard aux Concerts du Cirque Populaire, l'année suivante chez Pasdeloup en attendant la consécration : **une exécution par l'orchestre du Conservatoire, le 21 février 1875, 15 jours avant Carmen.**

Après la mort du compositeur, son ami Ernest Guiraud a réuni 4 autres pièces de la même musique de scène en une **2e suite.**

Analyse

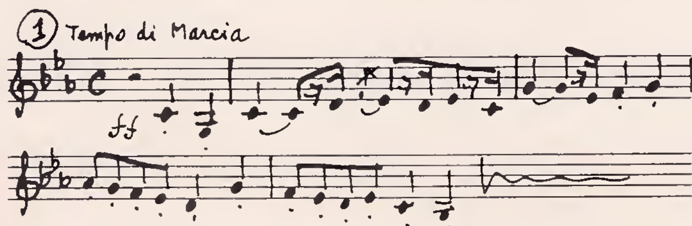
L'orchestre symphonique y est plus complet que dans la partition originale : on y remarque particulièrement le **saxophone-alto en mi bémol,** la **harpe** qui remplace le piano et une **importante percussion.**

Prélude
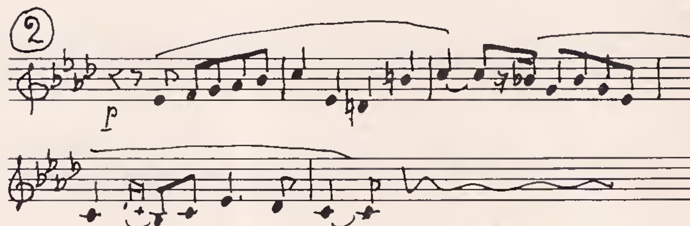
D'une construction très simple, cette ouverture situe l'action, annonce le drame.

3 thèmes seulement :

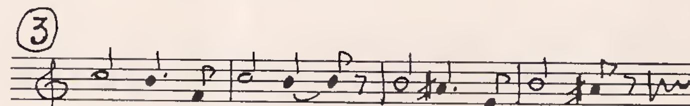
1 - la Marche des Rois (vieux Noël provençal) :



2 - une phrase d'un grand charme mélodique :



3 - un thème douloureux :



A) **Allegro Deciso** = 4. / 4

La Provence est donc suggérée par ce vieux Noël provençal tellement populaire. Dans « Numa Roumestan », Daudet écrit :

« Valmajour (le tambourinaire) entonnait la Marche des Rois sur laquelle Turenne, au grand siècle, a conquis et brûlé le Palatinat. » Les paroles sont attribuées au Roi René (1409-1480) et la musique à Lully (-...)

— D'abord chantée aux **bois, cordes et cors** dans un majestueux et vigoureux **unisson** FF, cette marche sera reprise 4 fois, agréablement variée dans ses rythmes et son harmonisation.

1re variation :

Elle forme contraste par sa douceur **pp aux bois.** Le chant passe à la clarinette, l'accompagnement présente un chromatisme de plus heureux effet.

2e variation (animez) :

La mélodie dans l'aigu passe aux bois, cors et saxophone soutenue par des batteries chromatiques de F aux cordes et rythmée par des roulements de tambour sur les temps. A trois reprises, nous passons par un crescendo du pp au F.

3e variation : Andantino (p expressif, do Majeur) : Le chant plus lié est aux violoncelles



avec un contrepoint expressif aux cors et amusant aux bassons en triolets de croches souvent chromatiques.

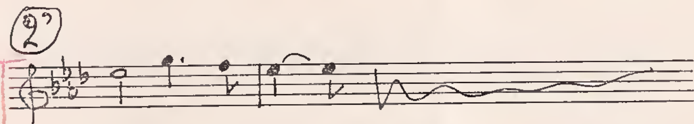
4e variation : FF Tempo initial :

Ultime reprise de la marche par le Tutti orchestral, sur un rythme très scandé (interventions du tambour).

Une **très courte coda de 8 mesures** fait entendre FF aux cors et trompettes et pp aux bois. Le début de la marche et très long accord de do mineur termine cette 1re partie dans la douceur.

B) **Andante molto.**

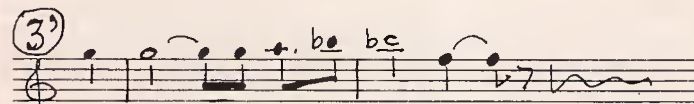
a) Sur un accompagnement très simple des cordes, **le saxophone chante le très expressif thème 2** que ponctue la clarinette :



C'est la mélodie de l'Innocent, jeune frère de Frédéri, naïf et simple d'esprit.

Les arpèges de la harpe auxquelles répondent flûte et cor anglais (reprise de 2') concluent cette Andante dans la douceur et le mystère.

b) **Un peu moins lent :** c'est enfin l'annonce du drame : le douloureux thème **3** aux cordes sur les longues tenues des bois, violons et altos. La passion fatale et le désespoir de Frédéri sont évoqués dans cette phrase qui se développe, se « dramatise » accompagnée en triolets par l'harmonie des cuivres. L'accablement de Frédéri se traduit dans un pp subito :
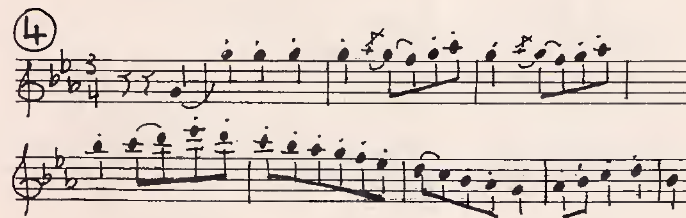


De nouveau, un crescendo et un élargissement du mouvement, et tout sombre dans un pp smorzando.

Minuetto : Allegro giocoso 3/4 do mineur.

Page originale, gracieuse et pimpante. C'est un menuet de forme classique :
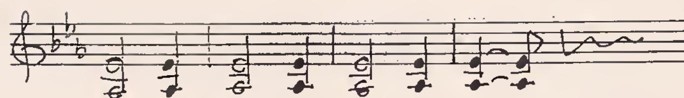
Menuet - Trio - Menuet

Menuet : Deux fois les violons jouent cette belle phrase :
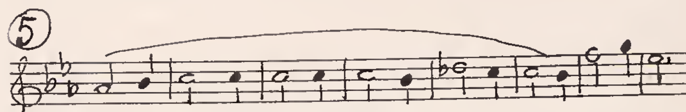


Après un court et charmant dialogue entre bois cuivres (dans l'aigu) et cordes (dans le grave), les flûtes reprennent la phrase **4**.

Le **Trio** en la b majeur, est introduit par une basse-musette des bois, cors et cordes :



La clarinette et le saxo ont le chant :

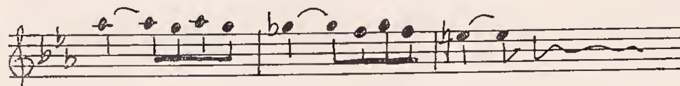


que les violons enveloppent de leurs mélodieuses arabesques.

Puis **5** passe aux violons et violoncelles avec cette fois les fluides arabesques à la harpe et aux bois.

Court divertissement aux flûtes sous les pizzicati des cordes.
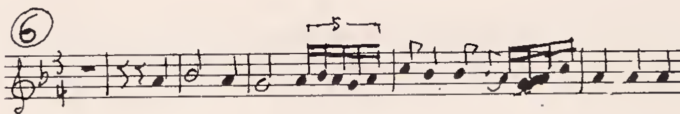
Reprise de **5** dans son second aspect. Le hautbois s'empare de la mélodie :

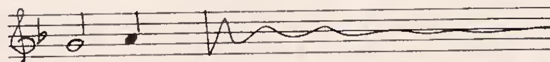


pour amener la conclusion du Trio et le retour du Menuet sans reprises.

Adagietto : 3/4 Fa Majeur.

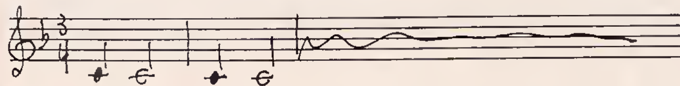
Page émouvante dans sa simplicité et ses accents profondément humains. Cette longue phrase, tendre et nostalgique, n'évoque-t-elle pas les retrouvailles du vieux berger Balthazar et de la Mère Renaude après cinquante années de fidélité et de renoncement :



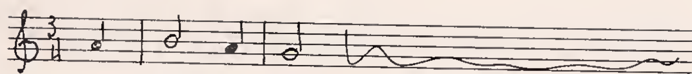


Cet Adagietto est réservé au quatuor à cordes avec sourdines.

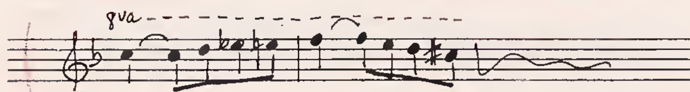
Les altos donnent le départ :



tels les battements d'un cœur et le chant, dont nous entendrons très souvent la cellule initiale (4 sons conjoints) :



va se développer aux violons dans une courbe ascendante, soutenu par un chromatisme des autres cordes, pour atteindre un paroxysme d'intensité expressive dans l'aigu :



et bientôt retrouver dans le médium son dessin initial.

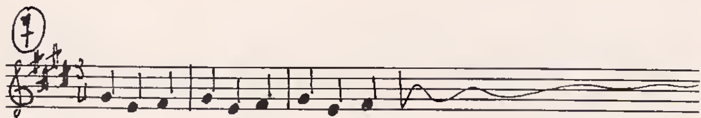
Nota : Ce thème mélancolique de l'Arlésienne fut joué à l'orgue de Sainte Clotilde lors des funérailles d'Alphonse Daudet.

Carillon 3 Allegro Moderato Mi Majeur.
4
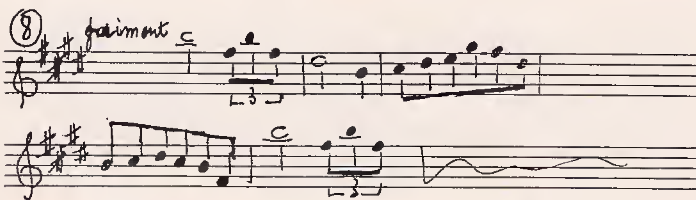
La joie règne à la Ferme du Castelet. Les cloches sonnent à toute volée annonçant la fête de Saint Eloi et les fiançailles de Frédéri et de Vivette.

3 volets : A, B et A.

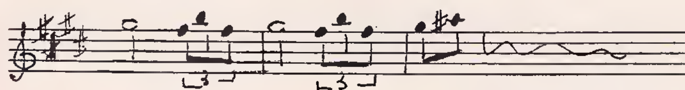
A : Les cors (cuivres, indique Bizet), la harpe, les violons et les altos répètent inlassablement ce rythme de carillon :



Tandis que les violons, soutenus par l'harmonie des bois, jouent une joyeuse mélodie :
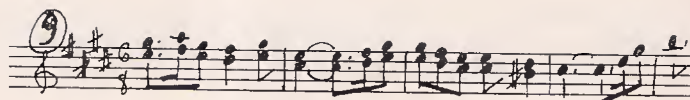


Court divertissement aux cordes :



le thème **8** est repris aux cordes puis aux flûtes crescendo qui amène la coda en un accord FFF suivi immédiatement d'un autre pp aux cordes pincées et aux cuivres tenus.

B 6 Andantino : do dièse mineur.
8

De caractère idyllique et quelque peu nostalgique, la mélodie est confiée aux flûtes :



auxquelles s'ajoutent le hautbois, puis le saxophone et les premiers violons.

Les cors ramènent le carillon du début A et **8** cette fois chante au hautbois, aux violons, aux flûtes et aux premiers violons.

Crescendo au Tutti orchestral et le carillon s'achève sur un joyeux accord de Mi Majeur.

Musique jeune, spontanée, directe, instinctive, qui révèle les dons incontestables de son auteur. Bizet se distingue par la couleur de ses mélodies, l'élégance de son écriture.

Daudet parle des « aubades toutes fraîches embaumées de romarin ». Nous dirons plus prosaïquement que cette musique de l'Arlésienne « sent bon la Provence ».

AUX CENTRES MUSICAUX RURAUX

STAGE DE FLUTE A BEC

Ouvert à tous ceux qui veulent apprendre à jouer de la flûte à bec ou approfondir leur connaissance de cet instrument, pour eux-mêmes et pour l'utiliser dans des activités musicales dont ils sont responsables.

Ce stage (initiation - perfectionnement) aura lieu du 11 au 17 avril 1971 au C.R.E.P.S. de Montry (Seine-et-Marne). Il est agréé pour l'obtention d'une unité de valeur pour le C.A.P.A.S.E. (stages à option, moyen d'expression autre que l'expression écrite et orale).

Son but principal est de montrer que la flûte à bec n'est pas seulement un instrument de technique facile, et par là, aisément utilisable dans le cadre des activités d'éveil artistique scolaires ou péri-scolaires, mais aussi un véritable instrument de musique permettant l'exécution d'œuvres intéressantes par leur qualité musicale.

Les stagiaires seront divisés en deux groupes : groupe de débutants et groupe de perfectionnement. Des séances communes aux deux groupes viendront compléter le travail pratique, de manière à ce que la connaissance de l'instrument et de ses possibilités soit aussi complète que pourra le permettre le cadre de ces journées.

Les demandes d'inscription et de renseignements doivent être adressées à la Fédération des Centres Musicaux Ruraux, Service des Stages, 34, rue d'Hauteville, Paris 10e, avec une enveloppe timbrée pour la réponse.

L'âge minimum requis pour participer à ce stage est fixé à 18 ans.

ENTENDEZ-MOI BIEN...

par Marc-André BERA

Agrégé de l'Université

Le français classique disait : entendre, là où nous disons : comprendre ; et il en est resté quelques traces dans le français de tous les jours. Comme de bien entendu, vous n'en dites rien à personne. C'est entendu. Je suis ravi de vous l'entendre dire. A vous entendre, il faudrait toujours bien dire et laisser faire. Entendons-nous, je n'ai jamais dit cela ! A bon **entendeur** salut (quel mot charmant et comme il remplacerait avantageusement : mes chers auditeurs, bonsoir !) Il vaut mieux entendre cela que d'être sourd. Je ne l'entendais pas de cette oreille. Il faudrait nous entendre. **C'est un simple mal entendu**. Sans parler de : On ne s'entend plus, c'est effroyable ! Cela s'entend de soi, ou : **je m'entends.**

Toutes ces locutions, et bien d'autres, **laisseraient entendre**, sans présumer du reste, que tant vaut le son et tant vaut la chanson, et que l'on peut se payer de mots en écoutant sonner les espèces « sonnantes et trébuchantes », les pièces de bon aloi, que sont autant de bonnes paroles. Car il y a une valeur fiduciaire du langage, comme il y a une « monnaie de singe » au Pont au Change des échanges de banalités quotidiennes, et je vous prends au mot, et je te le fais tinter, et s'il sonne faux, « je vous rends la monnaie de votre pièce ». Ce qui revient à dire que je distingue le vrai du faux comme je titre l'alliage d'un Louis d'or ou d'un Ecu d'argent, rien qu'au son de la voix. Et vous ferai rendre gorge si me la baillez belle avec vos promesses, et ne me payez de belle espèce et non de vent.

Il y aurait donc une espèce d'oreille absolue qui permettrait de distinguer la vérité du mensonge, rien qu'au timbre des voix, aux nuances et aux silences. Il s'instaurerait donc un perpétuel procès d'intention (**intendere**, entendre, tendre l'oreille, mais aussi tendre ses pas vers un but invisible et peut être lointain), comme on distingue dans les bois le cri du merle ; et il y aurait, entre le langage des hommes et des oiseaux, plus qu'une ressemblance, une continuité qui ferait croire qu'Adam apprit autant du chant du merle moqueur qu'Eve des susurrements du serpent tentateur. Un mien ami, chinois plus qu'à moitié, soutenait que la langue des hommes tient à la fois des oiseaux et des batraciens ; il entendait par là qu'elle tient des oiseaux, par le chant des voyelles, et des batraciens, par le bruissement et le clapotis des consonnes. Ce qui n'était qu'une autre manière de dire que tous les graffiti du monde reproduiront toujours pauvrement les maux de gorge que nous nous donnons à nous efforcer de reproduire, d'une seule émission continue de la voix, tous les bruits de la nature qu'un magnétophone pourrait isoler et cueillir au bord d'un étang, par une belle nuit de pleine lune, lorsque la création entière chagalle, rampalle et casalse *.

S'il est un type d'hommes à qui ce genre de propos soit familier, c'est bien le musicien qui n'a rien à dire qu'avec son instrument, ou le peintre qui n'a que sa toile et sa palette, ou le danseur qui n'a que son corps et les planches qui lui servent de tremplin, ou bien encore le mathématicien que le désespoir de jamais rien exprimer par des mots rejette dans les figures, plus abstraites que la danse même, de la logique pure. Car le langage, de proche en proche, pourrait bien être le refuge, ou n'être même que le refuge, de tous ceux qui n'ont pas trouvé d'autre moyen d'expression et qui ne veulent pas être réduits au silence. Le plus pauvre, le plus humble, le plus anodin, le plus anonyme des moyens d'expression, bien qu'il tance tous les autres d'analphabétisme.

Alpha, beta... Nous autres, qui sommes les **epsilon minus** d'une culture hors classe, hors catégorie sociale comme hors classification intérieure au langage, philosophes, rêveurs, poètes, qui ne savons ce qu'entendre veut dire, pas plus d'ailleurs que Phidias, qui parlait au marbre avec ses mains, et qui faisait chanter l'or et l'ivoire, pas plus que le toreador épousant le taureau aux accents ravis et terrifiés de la foule, pas plus que le mitron tressant un croissant pour sa belle, au milieu des petits pains prosaïques, pas plus que le plongeur misant son dernier souffle sur une perle ou l'huitre qui l'a nourrie, n'iront dire à quiconque qui nous sommes, ni si survit en nous quelque pouvoir magique d'insuffler la vie de l'esprit à ce qui n'est après tout que frottement du vent aspiré et expiré sans comprendre contre les aspérités d'un conduit qui s'étrangle, s'ouvre et se ferme, se combine et se modifie, comme au hasard ? Car ni nous-mêmes, ni personne d'autre que nous, ne sait ce qui se passe en ce déduit où tout se passe, entre la glotte et l'oreille interne, et les centres nerveux où

---

* Néologismes coupables. N.D.T.

les phrénologues naguère encore osaient « **localiser le langage** ».

Vous me direz peut-être qu'il n'y a là rien de bien nouveau, et qu'en ce domaine, littérature et musique en sont au même point. Je n'en suis pas si sûr. Entre les deux, il y a tout de même l'image ; et l'association « son-image » n'est pas si évidente en musique, comme elle peut l'être en poésie par exemple. Et le rapport du son au sens et de l'image au sens, ou de l'image au son par l'intermédiaire du sens, à supposer que nous puissions nous entendre sur ce qu'il faut entendre par le sens d'un mot ou d'une phrase, n'est pas simple non plus. Je citerai, à ce propos, deux témoins, un merveilleux violoniste qui est aussi philosophe et pédagogue à ses heures, Yehudi Menuhin — et un, je crois, mathématicien que je ne connais que pour avoir lu sa préface à une histoire des sciences publiée à Harvard, George Sarton. Ils ont l'air de s'entendre. Mais peut-être s'agit-il simplement d'un dialogue de sourds.

LES VOIX INTERIEURES

Qui, mieux qu'un musicien peut mesurer l'espace qui sépare le silence de la stridence, entre la petite voix intérieure de la conscience — le plus secret de tous les sons que nous percevions, inaudible à tout autre que nous-même, et pourtant, par là même le plus impérieux pour nous — et le déferlement du fracas de la destruction et de la résurrection ?

Et que dire du son lui-même, élément suprême de toute communication et de la présence au monde incessante, continue, que l'ouïe nous confère dans la perception du milieu qui nous environne ? Ce sont les vibrations sonores qui donnèrent naissance aux mots, puis aux messages de toute sorte ; et lors même que nous lisons des yeux ces lignes, dans le silence, en fait nous ne faisons pas autre chose que de tendre l'oreille intérieure au souvenir des sons. Le son est bien le mode suprême de communication entre les hommes, et de combien s'enrichit le sens que nous prêtons aux mots lorsqu'ils nous sont restitués par la voix de l'être aimé, ou par celle de quelque grand acteur, d'un homme d'Etat ou d'un simple professeur.

Car c'est la musique des mots qui leur prête un sens ; musique qui se joue dans l'esprit aussi bien que dans le cœur, et qui marque toute la distance qui sépare la main morte qui pèse sur le symbole imprimé, vidé de sa substance, et la vivante, résonante communication des intentions, des sentiments et des idées dans le langage parlé. On sait quelle importance, pour l'enfant nouveau-né, s'attache à la qualité des voix qui se pencheront sur son berceau, qualité qui le marquera pour la vie, car toute sa vie le chant de ces premiers mots portera en lui la résonance, la qualité et la signification qu'ils avaient en ces premiers instants. Bien plus nombreux que tous les mots que nous transcrivons ou même que nous lisons, sont les mots que charrient notre pensée éveillée ou nos rêves, emplissant notre esprit d'une Babel continuelle, et qui, pour l'oreille intérieure, constitue un monde retranché du monde, audible de nous seul, habité par nos souvenirs, nos pensées et nos rêves, comparable, au regard de notre existence consciente, à quelque puissante rivière souterraine s'écoulant dans un torrent de mots sans fin. Quelle différence entre les êtres que le bruit que ce torrent peut rendre à l'intérieur de nous-mêmes, car nous, pauvres humains, nous y baignons la plupart de nos jours et de nos nuits. Heureux le poète, heureux le musicien, qui peuvent se soustraire au flot verbal ininterrompu qui nous envahit et qui nous occupe, en se réfugiant dans la sonorité pure et le mètre, **qui**, en restituant le mot à son mode original et à ses dimensions véritables, celles du son, **qui**, en court-circuitant le mot en tant que tel, et en restituant directement l'émotion ou la pensée non encore exprimées verbalement sous forme musicale *.

Pour un musicien, comme Yehudi Menuhin, l'écriture est une partition que non seulement nous déchiffrons à l'oreille, mais qu'une autre oreille invisible déchiffre au plus intime de nous-même, l'oreille de ce que les philosophes anglais appellent quelquefois **the little man** (le petit homme), ou bien encore, pour se moquer, **the ghost in the machine** (le fantôme de l'Opéra). Mais je crois que plus profondément encore, pour Yehudi Menuhin, le langage est une parturition et que ce dédoublement de l'enveloppe-mère d'avec l'embryon de pensée qui va naître peut et doit se poursuivre à l'infini, et peut-être recouper cycliquement sa propre trajectoire sans jamais repasser exactement par le même point, élargissant son mouvement en spirale des premiers vagissements à la parole, de la parole à l'écriture et de la lecture à la parole restituée et du langage de tous les jours et de tous les hommes à la découverte des possibilités de combinaisons infinies des mêmes sons, des mêmes signes, des mêmes éléments de signification en de nouveaux assemblages d'où notre pensée enfin libérée de la pesanteur s'élancera peut-être à l'écoute de la musique de l'univers, comme nos savants le sondent à l'oreille, l'auscultent, avec leurs radars.

LES PLUS BELLES FLEURS DE L'HUMANITE

Mais pour un savant, comme George Sarton, les mots sont comme des fleurs, celles, faussement naïves, que nos tapissiers tissaient dans la laine, ou comme des pierres dures, dont les facettes taillées captent la lumière venue du fond des âges, ou comme ces coquillages fossiles déposés par le flux sur le rivage, dans lesquels l'enfant qui les porte à son oreille croit entendre la mer, alors qu'il ne perçoit, concentrés, amplifiés, que les bruits de son cœur. Parure naturelle où la vitalité de l'espèce s'affirme et s'offre dans sa fécondité perpétuelle, création artisanale où l'ingéniosité de l'homme s'efforce

---

* D'après Yehudi Menuhin, Musique et Humanisme, UNESCO, courrier.

de fixer le souvenir de ses faits et gestes, tour à tour chasseur, guetteur, marin, soldat, maçon, tisserand, orfèvre ou simple laboureur, ou dépôt limoneux qui ensable l'estuaire des âges, le langage n'a jamais fini d'étonner celui qui s'arrête dans son discours, ou qui pose la plume au beau milieu de sa page d'écriture pour « s'interroger pour savoir ce que tel ou tel mot veut dire, quand on va au fond des choses » (**pause to consider what such and such a word really means**). Et l'auteur d'ajouter : « ce genre de préoccupation encombre fréquenmment le cours de mon propos, et se traduit par un nombre sans doute excessif de notes en bas de page, que le lecteur pressé peut toujours sauter s'il se soucie peu de la chose » (**which the indifferent reader may easily skip** *.

Pour terminer cette réflexion, ou plutôt pour l'ouvrir sur d'autres rêveries, j'apporterai ce coquillage recueilli sur la grève, parmi la marée noire des copies du bachot, simple note griffonnée sur un coin de brouillon en marge d'une dissertation de philosophie, et qui me paraît assez bien résumer nos perplexités sur les origines et la signification profonde du langage :

« L'enfant qui creuse un trou dans le sable, plus il creuse le fond, plus il a à creuser ; car l'eau agrandit le trou en faisant s'écrouler les parois. »

---

* Préface à une **Histoire de la Pensée scientifique,** publiée à Harvard. Je cite de mémoire.

BEETHOVEN : LA MUSIQUE POUR PIANO (1)

par Jean-Marc DEHAN

Professeur d'E.M. au lycée Paul-Langevin, à Suresnes

HUITIEME SONATE, OP. 13

Il y a quelque injustice dans le fait que cette œuvre est plus connue que certaines des sonates précédentes, comme la 4e ou la 7e, et quelque exagération dans l'abondance des commentaires qu'elle a suscités. Peu d'auteurs, à part R. Rolland, ont échappé à cet entraînement : Vincent d'Indy, pour sa part, écrit que c'est : « L'une des plus parfaites de celles qui appartiennent à ce qu'on a appelé avec raison la première manière de Beethoven » (p. 320), sans doute en raison de ce qu'elle offre un exemple « de véritable cellule cyclique », ce qui n'est qu'en partie exact (voir E.M. n° 171, p. 16).

Ce qui est désolant, c'est que tout cela est dû en grande partie, probablement, au fait que cette sonate porte un titre ; c'est le même phénomène que pour « Tristesse » de Chopin ou « Pacific 231 » (voir A. Honegger : « Je suis Compositeur », pp. 118-119 ; Ed. du Conquistador, 1951). A ce sujet, J. Massin parle de titre « littéraire » (p. 177) ; il semble qu'il vaudrait mieux dire « titre expressif » ou « psychologique », puisqu'il n'y a pas de rapport précis avec une œuvre littéraire, comme ce serait le cas si Beethoven l'avait appelée « Werther » ou « Coriolan », par exemple. Antoine Rubinstein, de son côté, estime que le terme « Pathétique » ne peut s'appliquer à l'ensemble de la sonate (cité par J.-G. Prodhomme, p. 76).

Ce qui est certain, c'est que la simplicité de l'ensemble, le caractère marqué des oppositions entre les mouvements et à l'intérieur de chaque mouvement, sont d'une œuvre destinée à frapper le public (c'est à dessein que nous employons ce terme un peu vague) au même titre que le 3e concerto pour piano ou la 5e symphonie, écrits dans le même ton, et comparables par certains côtés, mais œuvres de beaucoup plus d'envergure et beaucoup plus achevées.

⁂

Cette huitième sonate a fait l'objet récemment (le 9 septembre 1970) d'une émission télévisée qui débutait par un préambule de Max-Pol Fouchet, parfait exemple de cette mauvaise littérature que certains croient devoir déposer le long de la musique. M.-P. Fouchet expliquait aux téléspectateurs : « qu'on pourrait résumer (!) cette sonate » ainsi (en avouant d'ailleurs lui-même que son découpage était « simpliste ») :

1er mouvement : « Douleur et lutte »
2e mouvement : « Apaisement »
3e mouvement : « Joie retrouvée ».

Il est tout à fait exact que c'est simpliste ; c'est même faux et complètement inutile, voire nuisible, car de telles « explications » ne peuvent qu'encourager les auditeurs et téléspectateurs (2) à vouloir résumer n'importe quelle œuvre musicale d'une manière comparable (de grands esprits ont d'ailleurs commis la même erreur, comme Wagner ne réussissant pas à « expliquer » d'une manière satisfaisante — à ses yeux — le Scherzo de la 9e symphonie). « Apaisement » ne correspond pas au 2e mouvement dans son ensemble ; « joie » (retrouvée ou non) ne correspond pas non plus au rondo final, ni à son refrain, dont ni le mode, ni le rythme ne sont « joyeux ». On pouvait également relever dans le même préambule : « Ce Grave est comme un cri de douleur » (!) ; « lutte contre le destin » (c'était inévitable) ; « un poème qui explique la destinée de l'homme » (?)

⁂

Dans l'analyse qui suivait, au cours de la même émission, et qui, heureusement se situait à un autre niveau, J. et Br. Massin reprenaient les éléments figurant dans leur ouvrage déjà cité (E.M. n° 171, p. 15), en les présentant d'une manière propre à faire comprendre à un large public les principaux aspects de l'œuvre. Dans la « Pathétique », d'après cette analyse :

— Beethoven, par sa musique, veut « rivaliser » avec la littérature (ce qu'on peut considérer comme exact, même si l'on ne pense pas que le titre est « littéraire ». C'est d'ailleurs le cas pour beaucoup d'autres œuvres du même compositeur) ;

— « Il annexe à la musique de chambre les procédés de la musique scénique » ; (J. Massin ajoutait que Beethoven « force la voix », et parlait « d'expressionisme dramaturgique ») ;

(1) Voir « L'E.M. », nos 171, 172 et 173, oct., nov. et déc. 1970.

(2) Mais certains estiment peut-être que le rôle de la télévision est plutôt de distraire que d'apprendre à penser juste !

— « Il parle au public plus qu'il ne se parle à lui-même » (voir aussi p. 153) ;

— « Pathétique peut être relié au pathétique de l'histoire » (c'est-à-dire la révolution française, p. 178 et 179).

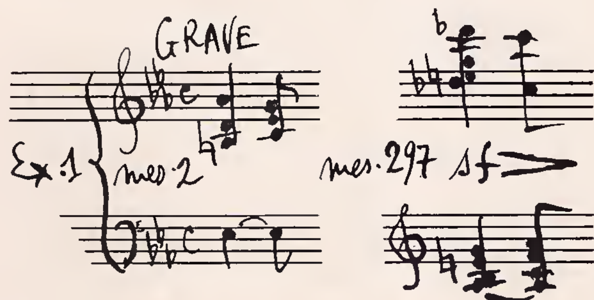
Cette dernière assertion nous paraît extrêmement forcée et contestable. Ce n'est pas, d'ailleurs, que le fait d'un Beethoven exprimant dans son art les idées de la Révolution nous gêne : c'est d'ailleurs évident dans l'Héroïque et dans Fidélio, et, d'une manière moins directe, dans d'autres œuvres de caractère héroïque ou ayant un rapport avec la musique française de la même époque (la 2e Symphonie, par exemple). Mais il nous semble difficile de considérer que la « Pathétique » a un rôle expressif identique, ou même comparable ; il nous semble difficile d'étayer cette affirmation sur l'analyse d'aucun exemple précis pris dans cette sonate, et J. Massin ne le tente en aucune façon. Jusqu'à plus simple informé, nous continuerons donc à estimer que ce pathétique est d'ordre individuel ; il y a évidemment un rapport entre les premières sonates et les œuvres qui suivront, mais il n'y a pas plus de raisons pour rattacher à ces œuvres ultérieures cette sonate op. 13 plutôt que certaines autres œuvres de Beethoven contemporaines, comme nous le verrons plus loin. Quant au titre, nous faisons nôtres les réserves d'A. Rubinstein : il s'applique surtout au premier mouvement ; il n'apporte pas grand'chose pour la compréhension en profondeur de l'œuvre, et l'on pourrait s'en passer. On notera aussi que J. Massin exagère lorsqu'il écrit :

« ... Romain Rolland (qui se cache à peine de détester la Pathétique, comme il déteste la Cinquième, comme il déteste certains des aspects les plus authentiques de Beethoven)... », alors que l'auteur de Jean-Christophe, dont l'agacement est à notre avis compréhensible, fait surtout ressortir le côté théâtral de l'œuvre (p. 112 et 113), idée que J. Massin lui emprunte, d'ailleurs, d'un bout à l'autre de son étude (p. 179 et 182).
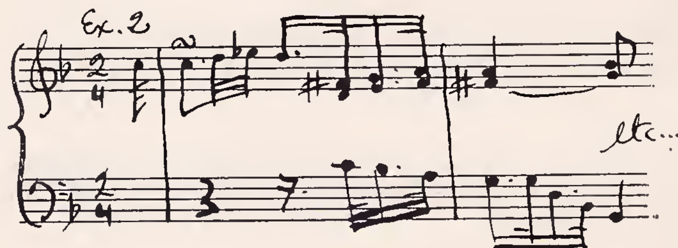
***

Il n'existe pas, en Français, d'analyse musicale détaillée de cette œuvre ; ce qui va suivre est juste l'esquisse d'une telle analyse.

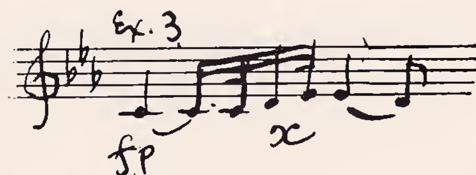
Le rythme de l'introduction (Grave) est sans doute
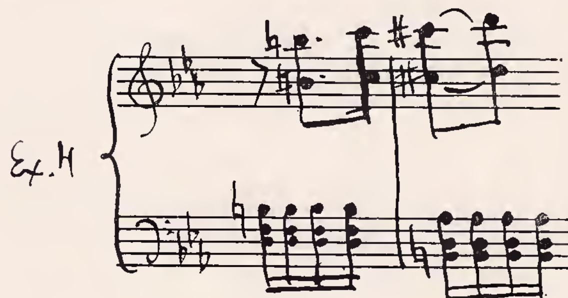


inspiré du rythme caractéristique de l'ouverture à la française, bien que le caractère expressif de cette introduction soit, évidemment, très éloigné du caractère habituel des nombreux morceaux de ce type composé au cours du XVIIIe siècle. Cependant, on trouve fréquemment des appoggiatures harmoniques comparables (voir notamment **ex. 1**) chez J.-S. Bach, dans la Toccata de la 6e Partita, en mi, par exemple, ainsi que chez Karl-Philipp-Emmanuel (**ex. 2**). Par



commodité, nous désignerons par **x** le premier élément thématique (**ex. 3**). Un passage de ce Grave



(**ex. 4**) a dû, nous semble-t-il, « préparer » Wagner



à trouver le thème immortel du prélude de Tristan ; ces appoggiatures par demi-ton ascendant nous font entrevoir un monde harmonique nouveau, ce qui est plus révolutionnaire que les alternances de tempo (ici Grave et Allegro) déjà pratiquées dans les « Fantaisies » pour clavier du XVIIIe siècle. Un autre passage (mes. 10, avec les intervalles de sixte mineure et de septième diminuée ascendantes) peut être rapproché d'un passage du Largo du 3e Concerto (mes. 63).

Pour R. Rolland, le **thème A**, ascendant, par lequel débute l'Allegro, fait penser à Gluck (p. 113). Un autre élément figure déjà dans l'op. 10, n° 1, en croches (voir E.M. n° 173, p. 14/94 et 15/95) ; on le trouve ici en noires et en blanches (mes. 35 à 37, puis mes. 45 à 49). Le discours musical passe par une pédale de dominante (mes. 27), puis par une pédale de LA bémol, puis de SI bémol devenant dominante du relatif (MI bémol). Le deuxième thème

(**B**) entre en mineur (voir E.M. n° 172, p. 12/52) ; il est joué par la main droite, alternativement dans le grave et dans l'aigu, d'une manière très « balancée » qu'on pourrait juger simpliste ; mais la musique y gagne un élan qui ne s'accommoderait pas de trop de subtilité. La phrase commençant mes. 89 par des syncopes est, comme le thème **A**, ascendante (ces syncopes sont peut-être en rapport avec celles de la mes. 27). Le premier thème réapparaît en MI bémol (voir E.M. n° 171, p. 18) ; une ligne de basse descendante, de caractère orchestral, amène la reprise traditionnelle de l'exposition.

Le **Développement** commence par un retour du Tempo 1° (Grave), en sol. Une enharmonie (mi bémol = ré dièse) permet une modulation en mi, amenée par un decrescendo et un point d'orgue. Un dialogue s'établit entre **A** et **x**, dont le rythme est changé ; ce développement, assez court, s'enchaîne à la réexposition par un grand trait descendant. D'Indy voit dans tout ce passage (à partir de la mes. 173, je suppose) « une sorte de joyeuse fanfare » (p. 335) !

La **Réexposition** du thème **A** diffère de l'exposition : de belles modulations (mes. 207 ss.) amènent **B'** en fa et **B''** en do. Le Grave revient au début de la coda, très courte ; la conclusion se fait sur **A** d'une manière puissante et rapide. (On est extrêmement étonné de lire chez d'Indy cette phrase stupéfiante : « **A**, seul, termine joyeusement la pièce » !)

Tout au long du mouvement, l'alternance des tempi, ainsi que les nombreux passages dialogués, sont proprement « dramatiques », c'est-à-dire qu'ils semblent, par un rapport voulu avec les procédés de la musique d'opéra, être utilisés par Beethoven pour composer une scène d'un drame abstrait, puisque sans paroles, que, pour cette raison, chacun peut vivre suivant sa personnalité propre. R. Rolland donne une des interprétations possibles ; mais il y en a bien d'autres, car le propre de la musique « pure » est justement de rester en partie dans l'imprécision, et, dans ce cas particulier, on peut peut-être regretter que R. Rolland ait imaginé avec trop de précision, bien que le texte qu'il a écrit, nous l'avons déjà dit, mette l'accent sur un aspect important de l'œuvre, mais en l'interprétant d'une manière trop restrictive.

⁂

La popularité de la sonate op. 13 est probablement due, en grande partie, à son mouvement lent. On pourra comprendre quelques-unes des raisons de cette popularité en comparant la belle mélodie, si calme, si simple, du début de cet **Adagio**, avec des mouvements similaires de Mozart ou de Haydn. Le style de Beethoven, et c'est le cas en particulier dans ce mouvement, découle de l'évolution de la société au cours du XVIIIe siècle, pendant lequel les arts voient leur éléments se simplifier, pour répondre aux aspirations d'un public qui s'élargit ; l'art de Beethoven s'inscrit dans cette évolution et en marque le sommet ; celà explique en partie la place que sa musique a conservé et conserve encore à l'heure actuelle où un semblable élargissement du public, mais encore plus prononcé, se produit avec l'utilisation du disque, de la radio et de la télévision. Pour revenir à la mélodie en question, on pourra la comparer avec un des thèmes de l'adagio de la sonate en ut de Mozart, mes. 24 ss. (**ex. 5**). Nous avons déjà indiqué (E.M. n° 173, p. 14/94) l'importance de l'influence sur Beethoven de la Fantaisie en ut et de cette 14e sonate, K 457.

Le **Finale** est un rondeau à réexposition, ce que d'Indy n'indique pas. Il faut signaler une autre erreur dans son analyse (p. 336) : en effet, l'élément qu'il désigne par **B'''** apparaît déjà mes. 33 sur une pédale de dominante, puis mes. 37 ss., donc AVANT celui qu'il désigne par **B''** (ce dernier ne durant d'ailleurs que six mesures). On a donc, en corrigeant la nomenclature de d'Indy : **B'**, **B''**, **B'''**, **B''**. Ce n'est pas qu'une question de détail : on s'aperçoit ainsi que B''', mes. 43 à 49, est un élément secondaire qui est inclus dans **B''**. Le rapport entre le thème du deuxième couplet (mes. 79 ss.) et le thème de la fugue de l'op. 110, signalé par J. Massin, était déjà mis en lumière dans le livre de J.-G. Prodhomme (p. 73).

Le troisième refrain s'enchaîne avec le troisième couplet, qui reprend en DO ce qui était en MI bémol au premier couplet, mais dans l'ordre suivant (nomenclature rectifiée) : **B'** mes. 134, **B''** mes. 143, et **B'''** mes. 153, développé d'une manière étonnante, avec des retards expressifs. Tout ce passage est remarquablement agencé : enchaînement du troisième refrain, du troisième couplet recomposé d'une manière différente à partir des éléments du premier couplet, et enchaînement avec le quatrième refrain (mes. 171) par un mouvement chromatique (**ex. 6**), avec la broderie du si bécarre par un la dièse amenant un accord de passage de si mineur (+). La mélodie du refrain est ensuite variée (mes. 179) et s'enchaîne avec la coda, où **B''** est repris avec des contretemps (mes. 185 ss.), puis des syncopes (mes. 193 ss.). Le thème du refrain revient en LA bémol, privé de sa première note (d'Indy), d'une manière qu'on peut comparer avec la coda du finale de l'op.

10 n° 1 (voir E.M. n° 173, p. 15/95). Pour la conclusion du morceau, nous laisserons la parole à d'Indy, qui écrit (p. 336) : « Il est évident que ces six mesures doivent s'exécuter plus lentement et avec une certaine hésitation, pour mieux préparer l'explosion du trait fulgurant qui termine l'œuvre. »

***

Cette sonate n'est ni plus, ni moins révolutionnaire que les précédentes : les éléments nouveaux utilisés, ici comme là, par l'auteur, en raison de sa personnalité, se révèlent surtout à nous par des points ayant trait au langage musical proprement dit, et ce ne sont pas forcément ceux qui ont le plus attiré l'attention, comme le titre ou l'alternance des tempi dans le mouvement initial. Les principaux de ces éléments sont : une simplification du style mélodique, comme chez Gluck, Grétry ou Méhul (voir ci-dessus au sujet de l'adagio) ; un langage harmonique annonçant par moment la deuxième moitié du XIXe siècle ; un style de piano parfois orchestral (les octaves en trémolo, par exemple) annonçant Chopin et Liszt. Pour la forme, la pensée de Beethoven part des formes classiques, quitte à en tirer des effets absolument nouveaux, comme dans l'adagio ; souvent aussi, il fond plusieurs épisodes (comme, ici, dans le finale) pour aboutir à une plus grande logique et à plus de continuité dans le discours, évitant par exemple les arrêts et les symétries trop prévisibles du rondo mozartien, notamment par l'art de ses transitions (nous en avons déjà vu d'autres exemples dans les sonates précédentes).

Pour en revenir au « Pathétique de l'histoire » de J. Massin, nous dirons que, jusqu'à cette huitième sonate, Beethoven est révolutionnaire dans toutes ses œuvres, et pas seulement dans cette sonate. C'est petit à petit qu'il repense le langage musical, qu'il se forge son outil. Ce n'est que plus tard que se fera la cristallisation autour des idées de la révolution française, dans les grandes œuvres orchestrales ou vocales qui suivront.

(A suivre).

HARMONIE (1)

par Marcel DAUTREMER

Réalisation de la Basse chiffrée (1)

OBSERVATIONS

Ainsi qu'il avait été précisé, cette basse chiffrée se propose d'exercer l'harmoniste en cours d'études à se familiariser avec la pratique des « retards » les plus usités. Parmi ceux-ci, nous portons notre préférence vers des retards inclus dans les mesures 14, 15, 17 et 18 en raison de leur caractère particulièrement et intensément expressif. Mesure 14 : retard du fa bécarre sur le fa dièse, mesure 15 : retard du la bémol sur sol chiffré $\frac{6}{4}$; mesures 17 et 18 : retards de 9e (mineure) et 9e (majeure) entre ténor et soprano sur basse chiffrée 6, renversement de l'accord parfait de tonique.

Texte à réaliser en page suivante

(1) Voir « l'E.M. », n° 174, janvier 1971.

O. R. T. F.

Concerts FÉVRIER 1971

Orchestre National

Mercredi 3 février - Palais de Chaillot - Dir. : Richard Duffalo.

Samedi 6 février, 20 h 30 - Théâtre des Amandiers, Nanterre - Dir. : M. Suzan - Soliste : Aldo Ciccolini, piano **Debussy :** Prélude à l'après-midi d'un faune - **C. Franck :** Variations symphoniques - **C. Chaynes :** Expressions contrastées - **Strawinshy :** L'oiseau de feu.

Mercredi 10 février, 21 h - Théâtre des Champs-Elysées - Dir. : Jean Martinon - Soliste : Alexis Weissenberg, piano. - **Strawinsky** : Symphonie d'instruments à vent - **Tchaïkovsky :** Concerto pour piano et orchestre en si bémol majeur n° 1 - **Brahms :** Symphonie n° 1.

Vendredi 19 février, 21 h - Salle Pleyel - Prestige de la Musique - Dir. : Hans Wallat - Solistes : Wendy Fine, Joseph Kanistein, piano.

Mercredi 24 février, 21 h - Théâtre des Champs-Elysées - Dir. : Ijascha Horenstein - Solistes : J. Starker, violoncelle, M. Lemoine, alto - **Mozart** : Symphonie en mi bémol majeur n° 39 - **Haydn** : Concerto pour violoncelle et orchestre en ut majeur - **R. Strauss** : Don Quixote.

Orchestre Philharmonique

Mercredi 3 février, 20 h 30 - Théâtre des Amandiers, Nanterre - Dir. : Dean Dixon - Soliste : Andor Foldes, piano. - **Prokofiev** : Symphonie classique - **Mozart** : Concerto pour piano et orchestre en ut majeur, K. 503 - **M. de Falla :** El sombrero de tres picos (le tricorne), extrait symphonique.

Samedi 6 février, 18 h - Théâtre des Champs-Elysées - Evolution musicale de la jeunesse - Dir. : Robert Blot - Soliste : Devy Erlih, violon. - Festival **Raymond Loucheur** : Défilé, Concerto pour piano et orchestre, Rapsodie malgache, Hop-Frog, deuxième suite d'orchestre.

Jeudi 11 février, 21 h - Espace Pierre Cardin - Théâtre des Ambassadeurs - Concert en collaboration avec le groupe de recherches musicales de l'O.R.T.F. - **Y. Malec :** Lied. pour cordes et voix, Chorale Stéphane Caillat - **Z. Reibel** : Jeux d'échange pour trois groupes d'orchestre (création mondiale).

Mardi 16 février, 21 h - Maison de l'O.R.T.F., Auditorium - Dir. : Roberto Benzi - Soliste : Jeanne-Marie Darré, piano - **Haydn** : Symphonie en si bémol majeur n° 85, dite « La Reine » - **Saint Saens** : Concerto pour piano et orchestre n° 5 - **Bartok** : Concerto pour orchestre.

Jeudi 25 février, 21 h - Eglise Sainte Eustache - Dir. : Renart Tchaïkowsky - Solistes : Krystyna Szostek-Radkowa, mezzo-soprano ; Jean Guillou, organiste. - **Vivaldi :** Stabat Mater pour mezzo-soprano et orchestre - **Haendel :** Concerto en sol majeur pour orgue et orchestre n° 1 - **J. Guillou** : Judith symphonie pour mezzo-soprano et orchestre.

Orchestre de Chambre

Vendredi 12 février, 21 h - Maison de l'O.R.T.F., Studio 105 - Dir. : André Girard - Solistes : André Saincliver, mandoline ; Roger Delmotte, trompette ; Charles Reneau, violoncelle ; Vincent Gemignani, percussion - « Les concertos » : **Vivaldi** : Concerto pour mandoline et orchestre - **Claude Arrieu** : Concerto pour piano et orchestre - **Manfred Kelkel** : Concertino pour violoncelle et orchestre - **Yvonne Vesportes** : Concertino pour percussion et orchestre.

Vendredi 26 février, 21 h - Maison de l'O.R.T.F. Auditorium - Dir. : Pierre Dervaux.

Orchestre Lyrique

Jeudi 4 février, 21 h - Maison de l'O.R.T.F., Auditorium - Dir. : Bruno Amaducci. - **Verdi :** Simon Boccanegra.

Jeudi 18 février, 21 h - Maison de l'O.R.T.F., Auditorium - Dir. : Pierre-Michel Le Conte - **Francis Poulenc** : Dialogues des carméliens.

Chant donné à réaliser
avec appogiatures

L'ORGANISATION DES ÉTUDES DANS LES ACADÉMIES D'ART, EN AUTRICHE

par le Professeur Dr. E. MARCKHL, Graz

Les réflexions que voici sont le résultat d'expériences personnelles. Il nous a été imposé de transformer un conservatoire d'importance moyenne, c'est-à-dire le Conservatoire de Graz, en une Académie d'Etat de musique et d'art dramatique. Nous prenons comme point de départ les observations faites au cours de cette transformation.

Une nouvelle loi autrichienne concernant les académies d'art, entrée en vigueur le 1er août 1970, apporte d'importants changements en ce qui concerne l'administration. La constitution traditionnelle, basée sur l'autorité patriarcale d'un président, sera substituée par un nouveau système basé sur le rectorat. Le recteur aura un droit d'initiative plus étendu que celui dont disposent les recteurs aux académies de science, et l'exercice de ses fonctions, d'une durée de 4 ans avec la possibilité d'être réélu, sera plus long. La différence essentielle entre la tradition et le système nouveau consiste en l'abolition d'une direction permanente en faveur d'élections périodiques et le remplacement de la responsabilité exclusive du président par la responsabilité collective de l'académie entière, les étudiants compris. Par conséquent, les étudiants sont représentés dans les organes de l'académie tels que les comités, les assemblées représentant les différentes sections et dans l'assemblée plénière, où ils disposent d'un tiers des votes. Il faut pourtant constater que cette assemblée plénière n'a que des compétences délibératives. Cette transformation du règlement des responsabilités implique une transformation de l'organisation des études : celle-ci doit tenir compte des phénomènes se manifestant dans la vie musicale contemporaine et des données d'ordre culturel et social. Si les étudiants se sentent compétents de participer aux responsabilités, la possibilité de collaborer doit leur être offerte dans un esprit démocratique. Mais il faut souligner le terme **responsabilité** qui n'est pas identique avec le terme **pouvoir.** La responsabilité doit être basée sur les exigences, en croissance continuelle, présentées par l'exercice pratique de la profession. Ces exigences tracent les limites du terrain concédé aux expériments et opposent une barre aux revendications concernant la participation aux décisions si elles ne sont pas étayées de l'expérience nécessaire et de l'esprit de collaboration indispensable.

Les académies d'art autrichiennes sont des institutions de l'Etat placées au même rang que les académies de sciences et jouissant de la même autonomie. Elles se proposent de servir l'art, l'enseignement de l'art et la recherche. Elles ont pour but la formation d'une élite hautement qualifiée ; la préparation à l'exercice d'une profession et un enseignement d'ordre culturel général. Ce but est poursuivi par l'enseignement artistique et l'analyse de résultats fournis par la recherche, parfois en commun avec des instituts faisant partie d'écoles d'un caractère différent. De ce fait, l'égalité des recherches d'ordre artistique ou scientifique sur tous les terrains est explicitement reconnue. Au fond, ces dispositions contiennent toutes les données et tous les problèmes concrets de l'organisation des études. Ceux-ci peuvent être résumés en trois groupes :

1. conditions pour l'admission à une académie d'art en ce qui concerne le talent, la préparation technique et la culture générale.
2. organisation des études ; relation et importance des matières ; établissement des plans d'étude des différents secteurs par la combinaison d'une branche principale avec des matières complémentaires de caractère artistique, pédagogique ou scientifique.
3. fin d'études et exigences pour l'obtention d'un document reconnaissant que le but visé a été atteint.

En même temps, il faudrait mentionner l'organisation d'instituts destinés à la recherche musicale et le travail dans le cadre de ces instituts imposé aux élèves des académies de musique. Ces matières dépassent le sujet de ce rapport.

Une organisation des études qui doit correspondre aux différentes situations artistiques, sociales et psychiques ne doit pas être schématique. Toutefois, le cours des études doit être ordonné de manière qu'une liberté mal comprise ne soit pas cause d'une prolongation injustifiée des études. Il y a le point de vue de l'étudiant qui réclame une liberté aussi grande que possible et il y a celui de la communauté qui

paie très cher pour chaque année d'étude. Par conséquent, l'ordonnance des études quant aux étapes et à la durée selon des points de vue objectifs et économiques est une des tâches essentielles. Le choix des matières qu'un étudiant désire étudier à côté de sa branche principale ne peut lui être consenti inconditionnellement. Les cours d'étude combinés surtout ont besoin, dans l'intérêt même de l'étudiant, d'une disposition des différentes matières selon un plan pré-établi. Pour cette raison, il sera difficile d'abandonner le système reposant sur l'année scolaire.

Les académies d'art se trouvent aujourd'hui dans une position permettant la solution objective de leurs problèmes : elles ne sont pas des écoles gigantesques comme la plupart des universités ; les contacts humains entre les professeurs et les élèves ne sont pas encore rendus impossibles par la masse des étudiants ; il y a un certain équilibre quant au nombre des professeurs et des étudiants ; la permanence des exigences pratiques garantit l'objectivité des procédés. Les réalités conditionnant l'exercice pratique de la profession ne laissent qu'un champ limité à la fantaisie expérimentale. Les transformations nécessaires sont pratiquées sous l'enseigne de l'évolution. D'autre part, toute organisation schématique doit être évitée. Une organisation identique ne semble possible que quant aux données et aux buts, aux exigences des études dont les résultats doivent pouvoir être universellement reconnus. Le caractère individuel de chaque académie doit être protégé contre tout nivellement.

L'organisation rationnelle n'est possible que si les académies ne sont pas inondées par un nombre excessif d'étudiants ; en cas de besoin, il vaudrait mieux augmenter le nombre des académies que celui des élèves inscrits à la même école. Le nombre des étudiants dans les classes et les cours devrait être aussi limité que possible afin de garantir l'intensité du travail. Les contacts entre les étudiants et les professeurs des branches principales devraient dépasser les matières strictement scolaires. L'étude des arts comprend la formation de l'homme dans sa totalité. Les rapports entre maître et élève, peu favorisés par le système actuel, reposent sur une longue tradition et correspondent à une nécessité intrinsèque de la pédagogie artistique. L'organisation des études ne peut que contribuer à la disposition rationnelle des diverses branches ; ce n'est pas l'organisation qui garantit le rang d'une académie, c'est la qualification et le rayonnement des enseignants.

Un autre problème est constitué par la nécessité de repérer des talents et de les assister aussi tôt que possible. C'est avec envie que nous mentionnons les solutions modèles dans les pays de l'Est et du Sud-Est. En Autriche, les écoles de musique du degré moyen tiennent un rang inférieur à celui des écoles publiques du même degré et sont situées à la périphérie de la pédagogie. Dans des cas isolés, l'institution d'écoles supérieures d'un type spécial a été essayée, afin d'assurer la préparation pour l'entrée aux académies et dans l'intention d'éviter aux intéressés un début trop tardif des études qui, en tenant compte des circonstances, ne peut conduire qu'à des résultats médiocres. La durée actuelle des études qui est de 6 à 8 ans devrait être rendue plus flexible ; une extension des études au-delà des examens de fin d'études ne devrait être consentie qu'à ceux qui promettent un épanouissement exceptionnel.

La disposition consécutive des matières devrait être la tâche principale de l'organisation des études ; elle devrait comprendre trois degrés, soit : la formation élémentaire qui ne doit pas être confondue avec l'enseignement précédant l'entrée à l'académie ; la formation principale conduisant aux certificats de fin d'études, et la formation artistique donnant droit au diplôme ou au doctorat comme degré suprême. Dans les limites de ces degrés, l'enseignement devrait être flexible quant à la durée des étapes ; il devrait tenir compte des dons et de la disposition individuelle du candidat. Autant que possible et sans prendre parti, l'académie devrait embrasser toute la vie musicale de notre époque.

Les académies de musique ont le droit de porter elles-mêmes un jugement sur la maturité des candidats demandant leur admission. Ce qui semble problématique, c'est la diversité des exigences : tandis que pour les instruments à clavier et les cordes, la preuve d'une certaine préparation technique est exigée, on se contente pour les chanteurs et quelques instruments à vent de la probabilité d'un certain talent. Il serait nécessaire d'exiger que les candidats puissent faire état, outre leurs aptitudes techniques, d'une intelligence au moins moyenne et d'un minimum de culture générale. Les cours destinés à donner, dans le cadre des académies, une formation intellectuelle sommaire ne peuvent pas être comparés à ceux qui conduisent au baccalauréat. Ils ne permettent pas le passage d'une académie d'art à une académie de science comme le baccalauréat ne donne pas droit d'accès à une académie de musique.

Les études artistiques, surtout sur les degrés supérieurs, conduisent à un résultat qui a besoin d'une certaine ratification avant le passage à l'exercice pratique de la profession. Le certificat le plus magnifique n'épargne pas à son détenteur de se présenter, avant d'être engagé, à des concours d'orchestre, de chant, de direction. Toute organisation de la fin d'études ne peut aboutir qu'à un document dont la valeur dépend de la renommée de l'institut qui le décerne. Il y a une certaine différence en ce qui concerne les diplômes attestant les capacités nécessaires pour l'activité dans un établissement de l'Etat ou de l'église. Les diplômes d'ordre artistique ne constituent que l'opinion d'un comité sur les qualités du candidat au moment de l'examen. Pour cette raison, ces examens devraient être publics. De cette façon, une partie des concours internationaux dont la valeur est devenue de plus en plus douteuse pourrait devenir superflue. Mais les académies n'ont pas d'influence sur l'opinion et les pratiques des agences.

Les transformations auxquelles chaque artiste est sujet, peuvent rendre douteux la valeur d'un certificat de fin d'études. Un document ne peut que constater qu'une certaine personne a disposé de certaines qualités à un certain moment ; il ne peut pas garantir qu'elle les gardera pendant un temps indéterminé. Pour cette raison, des examens de caractère artistique ne devraient pas être concentrés en un seul événement spectaculaire mais plutôt échelonnés de sorte de permettre au candidat de s'affirmer devant des tâches renouvelées et variées.

Nous avons évité de faire des propositions quant à une organisation normative des études. Ces normes sont données par l'objet et le but des études. La liberté de l'évolution devrait être limitée aussi peu que possible par des dispositions règlementaires ou légales. Une académie ne devrait pas constituer un type mais une individualité. L'organisation des études ne doit qu'établir les points fixes nécessaires : données et début — exigences et fin des études. C'est dans la liberté de leur profil dans l'enseignement, la recherche et l'exercice que doit se manifester le caractère universitaire de nos académies.

Pour les Jeunes...

Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE (chaîne France-Culture) :

Emission du 12 février 1971 de 11 h à 11 h 30 :

Danse alemande K. 605 n° 3 de Mozart

Symphonie n° 39 de Mozart

Emission du 26 février 1971 de 11 h à 11 h 30 :

Dolly, de Gabriel Fauré

Fête polonaise, de Chabrier

• Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (Fiches Pédagogiques destinées aux Educateurs et « Feuillets des Benjamins de la Musique » pour les élèves), éditées par MUSIQUE ET CULTURE.

• Rappelons que MUSIQUE ET CULTURE édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section PEDAGOGIE, et le «Diplôme du Meilleur disque Loisirs-Jeunes».

Pour tous renseignements, écrire à MUSIQUE ET CULTURE, 24, avenue des Vosges, 67 - STRASBOURG.

Concerts éducatifs MUSIQUE ET CULTURE

(Délégation de l'Académie de Paris)

Mercredi 10 février : Issy-les-Moulineaux : 2 concerts — Mardi 16 : Nanterre : 2 concerts — Lundi 1er mars : Suresnes : 3 concerts — Mardi 2 : Bagneux : 2 concerts — Mercredi 3 : Cachan : 2 concerts — Vendredi 5 : Chatenay-Malabry : 2 concerts — Vendredi 12 : Clichy : 3 concerts.

BEETHOVEN : LE XIIe QUATUOR

Remarques générales sur les quatuors XIII, XIV et XV

par Jacques NAHOUM

Professeur d'E.M. au lycée Voltaire

Beethoven, ou le schéma type obsessionnel. Notion d'**archetype thématique**, au sens de C.G. Jung. Les thèmes d'interrogation anxieuse, ou thèmes du « Sphinx » selon Rolland (Romain).

Bibliographie :

Perrot (Etienne). — La Voie de la Transformation.

Young (C.G.). — Ma vie.

Young (C.G.). — Psychanalyse et alchimie.

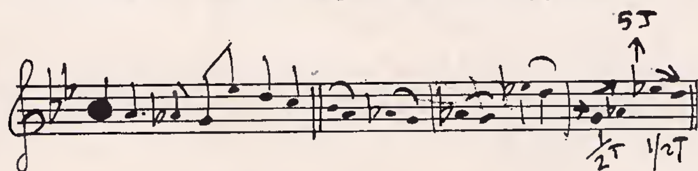
Arnoux (Georges. — Musique platonicienne, Ame du monde (Dervy-Livres), sans compter les remarquables analyses de Henry Barraud (dimanche 13 décembre 1970 sur France-Culture) et de Jean et Brigitte Massin (début décembre 1970 à la télévision, 1re chaîne : Année Beethoven).

Dans ces trois sommets que sont les XIIIe, XIVe et XVe Quatuors à cordes, il y a une parenté thématique extraordinaire évidente, qui sont sûrement sorties d'un même creuset intérieur ; tous les témoignages nous l'affirment ainsi que les Cahiers de Conversation de Beethoven lui-même. Nous n'avons pas coupé les « cheveux en quatre » comme le faisait hélas trop souvent d'Indy, les exemples suivants le montreront.

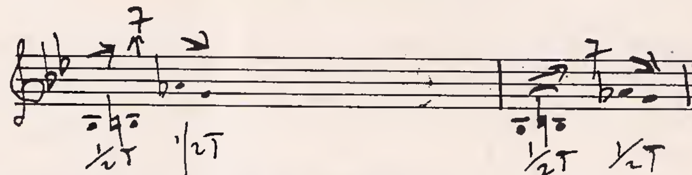
Un **noyau**, qui peut être une tierce mineure, une tierce majeure, une quarte juste, une quinte diminuée, une quinte juste, une sixte mineure ou une septième diminuée, est toujours précédé d'**un demi-ton ascendant** et suivi d'**un demi-ton descendant.**

Analysons les exemples **1 à 15**, où nous n'avons pas été surpris de découvrir, en strict rapport avec Beethoven, mais, pourquoi pas ?, deux exemples d'ethnomusicologie de **même structure et de même sens symbolique.** (On se réfèrera avec utilité à notre D.E.S., 1964, paru en partie in Education Musicale nos 116 à 120, 123 à 125, 127 à 130, 132, mars 1965 à novembre 1966 ; et à notre Thèse d'Etat, bientôt lisible sur place à l'Institut de Musicologie de Paris.)

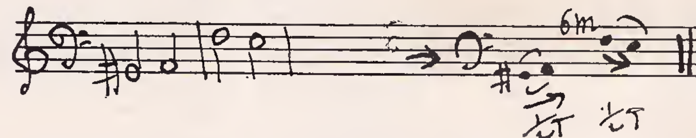
Exemple n° 1 : 13e Quatuor en Sib, op. 130 (1825). Premier mouvement : Adagio ma non troppo en SIb.



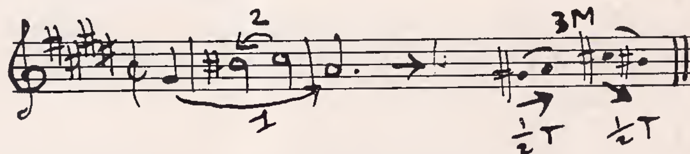
Exemple n° 2 : Même quatuor. Vrai final dans l'esprit de Beethoven ; c'est la fameuse Grande fugue en SIb majeur et son **sujet** principal.



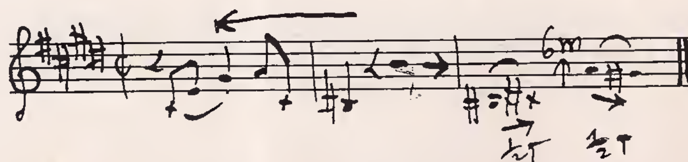
Exemple n° 3 : 15e quatuor en la mineur, op. 132. C'est le fameux thème du « Sphinx » qui exprime l'Interrogation de l'homme-Beethoven face à soi-même : thème absolument identique mais dans un autre ton, à celui de l'exemple n° 2.



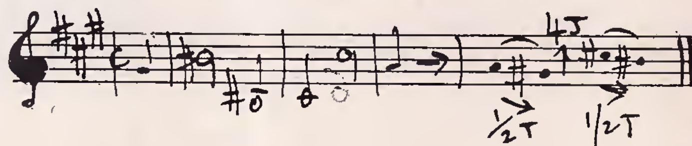
Exemple n° 4 : 14e quatuor en ut dièse mineur. Premier mouvement ; c'est une fugue lente ; les demi-tons s'y trouvent de façon un peu détournée, mais sans aucun doute possible.
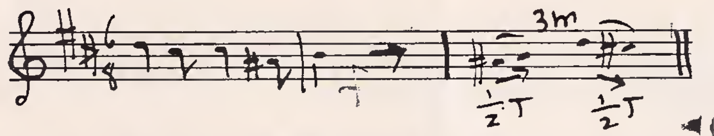


Exemple n° 5 : 14e quatuor, Allegro n° 7. Thème **identique**, bien que présenté autrement, au thème de l'exemple n° 4, dans le même ton et avec les mêmes sons.



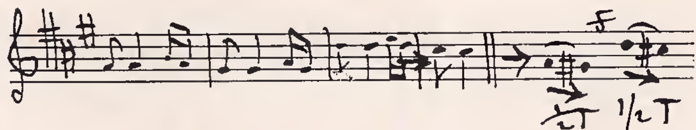
Exemple n° 6 : 15e quatuor. Mouvement n° 2, mesures 217-220. Thème identique aux exemples nos 4 et 5.



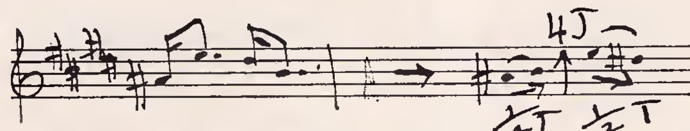
Exemple n° 7 : 14e quatuor. Mouvement n° 2 : Allegro.



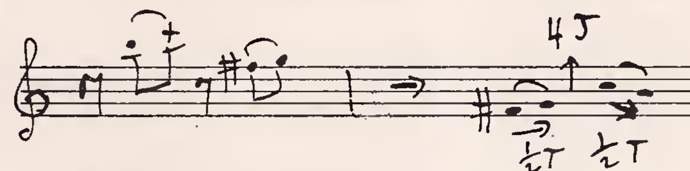
Exemple n° 8 : 14e quatuor. Mouvement n° 4 : thème avec variations.



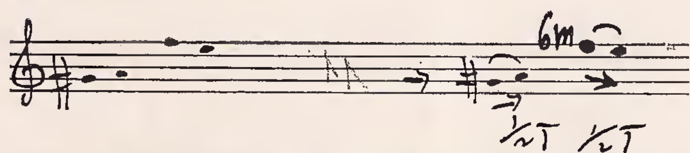
Exemple n° 9 : Sonate pour piano, op. 109, n° 109. Pentaphonie + la dièse couleur (cf. Arnoux G., op. cit).



Exemple n° 10 : 15e quatuor, op. 132 en la mineur. Finale « Allegro appassionato » mesure 125, au second violon, mais dans la partie intermédiaire.



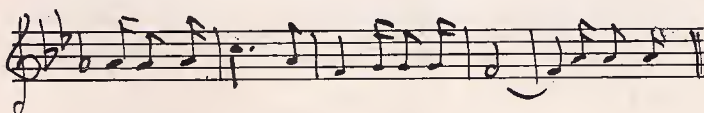
Exemple n° 11 : 15e quatuor. Finale. Mesure 77. violoncelle.

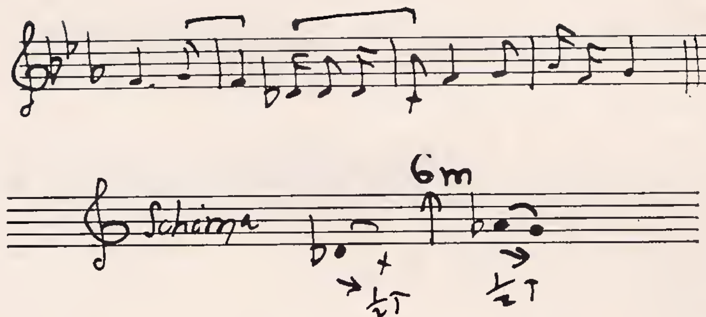


Exemple n° 12 : 15e quatuor. Mouvement n° 2 : « Allegro ma non tanto ». Mesures 1 à 4. Premier violon.



Exemple n° 13 : Tala Moussi du Congo.

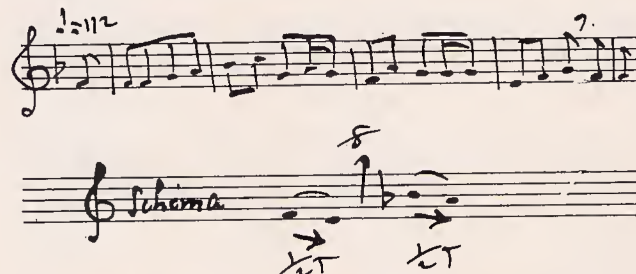




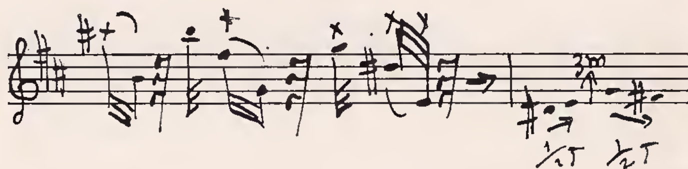
Exemple n° 14 : Ecoutons ce que nous dit Arnoux (op. cit.) à propos de ces deux exemples :

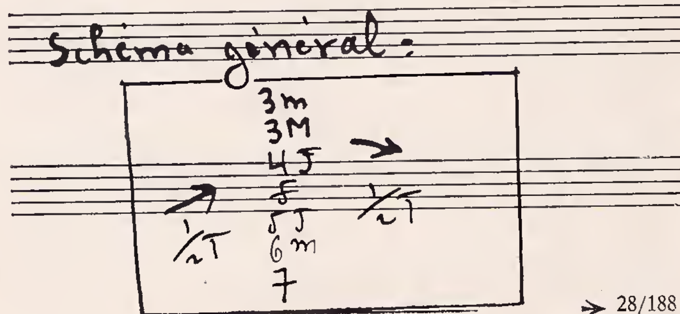
« Tala Moussi du Congo, pays Loango (Madongo-Kayes), dialecte Vili : « Regardez tous - ya yé - regardez le sol » (où sera notre corps - toujours l'angoisse de la mort)...

« Ici nous sommes dans ce que nous appelons Fa mineur mais à finale SOL ; ce qui n'en sonne pas moins c'est l'appel DO-FA. La finale pour une part s'explique par la reprise indéfinie, formule fréquente et je n'en veux pour preuve que la chanson bretonne ci-dessous qui, malgré son titre : « Etre Plouider ha Treflez », fut recueillie à Ploudalmézeau. Dans la chanson africaine, on retrouve ainsi que précédemment la combinaison de deux groupes où LAb/SOL correspond à REb/DO. »



Exemple n° 15 : 15e quatuor. Mouvement n° 3. Molto Adagio ; c'est le fameux « chant de reconnaissance à une divinité, dans le mode lydien. Dans le deuxième





→ 28/188

PORTRAIT DE FLORENT SCHMITT (2)

par Alain LIEUZE
Professeur d'Education Musicale

Beethoven s'en serait certainement voulu d'éclipser dans son ombre géante un musicien authentique, qui, par certains côtés, lui ressemblait, je veux dire Florent Schmitt. En effet, si nous avons été comblés à satiété des hommages rendus à la gloire du maître de Bonn, qui, à part les mélomanes avertis, aurait pu se souvenir que 1970 était aussi un centenaire pour la musique française ! Toute bonne histoire de la musique donnera des détails sur la vie et l'œuvre de celui qui fut, selon Albert Roussel, l'un des « maîtres les plus complets d'aujourd'hui » (3). Nous rappellerons brièvement qu'il est né le 28 septembre 1870 à Blamont en Meurthe-et-Moselle, deux mois après la déclaration de guerre et que, fort heureusement, cette petite ville demeura française après la paix de Francfort. Qu'il ait vécu son enfance au creux d'un vallon des Vosges, parmi des paysages calmes et ombreux, suffit à expliquer son goût de la nature : pour travailler, il éprouvait le besoin de se sentir entouré d'arbres. Ses parents aimaient la musique et le jeune Florent Schmitt ne connut tout d'abord que les compositeurs allemands classiques et romantiques, tandis que les études générales lui formaient un esprit rigoureux par la connaissance du latin et de l'algèbre ; en même temps, la géographie éveillait en lui un goût très prononcé pour les voyages : « J'ai toujours aimé les trains, dit-il, encore maintenant ce que je préfère dans l'œuvre d'Arthus Honegger, c'est peut-être Pacific 231... » (4). Cependant, il ne commença des études musicales sérieuses qu'à 17 ans, au conservatoire de Nancy. En 1889, il entre au conservatoire de Paris où il est successivement l'élève de Th. Dubois, Lavignac, Gédalge, Massenet et Fauré. Il obtient le premier Grand Prix de Rome à son cinquième essai, en 1900 : « Entre mille infortunes, écrit-il, j'eus celle de concourir cinq fois au Prix de Rome, pour ne l'obtenir qu'une seule. » (5) Parmi ses camarades d'épreuves, citons Ravel et Roger Ducasse.

Après cette formation, aussi solide que traditionnelle, Florent Schmitt ne cessera d'affirmer tout au long de ses 138 opus une originalité extrêmement forte, hostile à toute concession.

Quelques citations peuvent commenter les traits dominants de son caractère qui transparaissent sur son visage. Tout d'abord, une extrême franchise : « c'est René Dumesnil qui la discerne dans le regard vif, jusque dans la cravate nouée en bataille, et dans la manière de lancer devant soi la fumée de sa cigarette ». (4) Cette brusquerie de propos éloigne ceux qui ne le connaissent pas mais les vrais amis lui restent attachés. Il est aussi modeste et pudique : Louis Aubert dit de lui : « Il est un des seuls parmi les musiciens qui sache ne pas voir dans sa musique un sujet de conversation. » (4) Sous cette rudesse apparente se cachait une grande bonté et, aux qualités de cœur, s'ajoutaient celles de son esprit. Ses bons mots sont innombrables, n'y aurait-il, pour s'en persuader, qu'à lire le catalogue de ses œuvres (A contre-voix, A tour d'anches, Cançunik, etc...).

Raymond Loucheur résume parfaitement son génie : « Ardent, généreux, musclé, nerveux, chargé de sang, de sel, de tendresse, d'ironie, d'amour, de colère, bâti pour l'éternité, l'œuvre de Schmitt est digne de la plus fervente admiration. » (4)

Florent Schmitt est mort le 17 août 1958 à Neuilly-sur-Seine.

---

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
(2) Cliché Viollet.
(3) Louis Aguettant « La musique de piano des origines à Ravel. »
(4) Yves Hucher « Florent Schmitt » (Paris, Plon, 1953).
(5) Florent Schmitt « Autour de Rome » (Cinquante ans de Musique française).

≺ 27/187

volet, en RE majeur, on trouve l'exemple n° 15 aux mesures 61 à 64.

Cette parenté thématique **inconsciente** (? !) a souvent été relevée chez Beethoven, surtout à la fin de sa vie, mais jamais à notre sens de façon aussi exhaustive. Beehoven est-il le **médium** d'un **inconscient collectif** qui l'englobe, lui Beethoven, individu Beethoven, faisant partie d'un ensemble plus vaste appelé le Surmoi ? La question reste posée de même que le « Muss es sein ? » du XVI[e] quatuor, probablement sans réponse. Mais vous avouerez, que 13 thèmes dans 3 Quatuors, ayant des traits absolument communs, est quelque chose de très troublant dans le domaine de la création musicale. Ils sont les témoins d'une lente, longue et patiente maturation intérieure chez cet homme devenu par la souffrance maître de sa création et, peut-être de son destin d'homme et d'artiste.

(A suivre).

ÉDITIONS HENRY LEMOINE 17, rue Pigalle, PARIS-IXe

COLLECTION "POUR MIEUX CONNAITRE" *par YVONNE TIENOT*

C'est pour mieux connaître la vie des grands musiciens, les traits les plus saillants de leur caractère, les moments les plus décisifs de leur carrière, les circonstances dans lesquelles leurs œuvres ont été conçues, les luttes qu'ils ont menées pour l'épanouissement de leur art, que cette collection « Pour mieux connaître » a été créée.

J. HAYDN, 35 pages. **G.F. HAENDEL, 45 pages.**

...On ne saurait trop recommander à tous les professeurs cette nouvelle collection de petits livres biographiques intitulée « Pour mieux connaître ». Les deux premières plaquettes consacrées à Haendel et à Haydn représentent ce qu'on a fait de mieux, de plus précis, de plus clair et aussi de plus complet dans ce genre de publication à l'usage des élèves musiciens. La lecture en est si agréable qu'à aucun moment on n'a l'impression d'avoir dans les mains un livre d'école. Et cependant l'essentiel y est dit avec l'apport de quelques détails qui visent toujours à donner une indication importante. Félicitons sincèrement Yvonne Tiénot, l'auteur de ces ouvrages modèles et combien utiles pour les jeunes étudiants...
Eric SARNETTE (*Musique et Radio*).

F. SCHUBERT, 90 pages.

...On a signalé déjà lors de leur publication les monographies consacrées par le même auteur à Haydn et à Haendel. On retrouve dans celle-ci les mêmes qualités de clarté et de concision : rien d'inutile dans ce petit volume, mais tout l'essentiel, et aussi un tableau complet et fort explicite indiquant toutes les références désirables, qui fait de cet opuscule un instrument de travail indispensable. René DUMESNIL (*Le Mercure de France*).

J.-S. BACH, 90 pages.

...Jusqu'à présent, aucun auteur n'avait présenté une étude anecdotique claire, documentée, résumée en une soixantaine de pages couronnées par un tableau chronologique des œuvres du maître comprenant la liste intégrale de ses cantates et de leur source biblique. Yvonne Tiénot vient de faire ce travail de Romain ; elle comble ainsi une lacune et mérite la reconnaissance de tous les admirateurs du célèbre « Cantor »... N'importe quel professeur ou étudiant trouvera là en peu d'instants, le renseignement qui lui fait défaut. De plus la lecture attrayante de cette brochure la désigne tout particulièrement pour l'enseignement dans les lycées, collèges, écoles normales ou conservatoires...
W. L. LANDOWSKY (*Le Parisien Libéré*).

H. BERLIOZ, 137 pages.

...L'on a beau connaître son Boschot, l'on s'y laisse prendre, et le style de l'auteur à la mesure du sujet vous fait courir inlassablement toutes les étapes émouvantes de cette tragi-comédie... *L'éducation musicale.*

W.A. MOZART, 195 pages.

...Ce nouvel ouvrage sur Mozart est d'un genre particulier et son utilité n'est pas contestable... On trouvera à la fin du volume un tableau chronologique des œuvres de Mozart, synthèse du « Kochel Verzeichnis » et du classement de Wyzewa et Saint-Foix. Tel qu'il est, cet ouvrage est donc le manuel le plus complet et le plus à jour qui se puisse trouver... Marcel BITSCH (*Le Conservatoire*).

J.-Ph. RAMEAU, 100 pages.

...Quiconque attache une importance majeure à la netteté d'un exposé, à la précision apportée dans le choix des documents utilisés, au fait que rien n'est passé sous silence de ce que le lecteur souhaite de connaître, ne saurait manquer de considérer comme une manière de modèle le petit livre dans lequel Mme Yvonne Tiénot retrace la vie et la carrière de J.-Ph. Rameau... *Journal musical français.*

L. van BEETHOVEN, l'homme à travers son œuvre, 182 pages.

...Alors que tant d'écrivains parlant de Beethoven font de la littérature, Yvonne Tiénot écrit en historienne, elle se tient aux faits et elle vise tant la rigueur scientifique que la sobriété. Son travail présente en outre une précieuse qualité : la clarté. Le texte est subdivisé en paragraphes précédés d'un sous-titre qui sert de guide ; en notes, le lecteur qui désire aller plus loin trouve des références en abondance... C'est un livre en lequel rien n'est omis de l'essentiel, et où tout est dit, mis à sa place. *Le Larousse mensuel.*

SCHUMANN, l'homme à travers ses écrits, 204 pages.

...Rédigés par un auteur parfaitement au courant des opportunités de la pédagogie, ces volumes se présentent comme d'amusants livres d'histoire, des sous-titres en marge accrochent l'attention et fixent la mémoire ; les jeunes lecteurs y prendront plaisir et seront mieux préparés à prendre contact avec les œuvres des auteurs que Mme Tiénot leur aura d'abord appris à connaître et à aimer... *Bulletin critique du Livre français.*

C. DEBUSSY, l'homme, son œuvre, son milieu, 254 pages.
En collaboration avec M. O. d'Estrade-Guerra.
(Un volume broché illustré de 17 photographies hors texte).

...Le livre de Mme Tiénot et de M. d'Estrade-Guerra arrive à son heure. L'une y apporte son expérience pédagogique, le sens de la présentation claire et ordonnée dont on si souvent témoigné ses ouvrages de la présente collection ; le second, debussyste averti, sa profonde connaissance de tout ce qui touche à l'œuvre du Maître. Grâce à eux, sous une forme condensée, plaisante et accessible, tout ce qui doit être dit sur Claude de France est à portée de notre main...
Jacques CHAILLEY (extrait du texte de présentation).

E. CHABRIER, par lui-même et par ses intimes, 155 pages.

...Le livre que l'on va lire constitue un modèle de biographie au sens le plus juste du terme. C'est ici, proprement « l'écrit d'une vie » où la plume vigilante et fidèle ne nous laisse ignorer que les obstacles qu'a dû surmonter la narratrice pour procurer les textes inédits qui éclairent d'un jour nouveau la figure et le destin du musicien Chabrier.
ROLAND-MANUEL (*Extrait de la Préface*).

J. BRAHMS, son vrai visage, 450 pages.

...C'est au prix d'un labeur de bénédictin et de détective à la fois, nous apportant des traits nouveaux et des aperçus personnels, qu'Yvonne Tiénot a reconstitué dans ces pages la magnifique carrière brahmsienne et réellement donné au musicien « son vrai visage », ouvrant toutes grandes les portes de cette production splendide.
Claude ROSTAND (*Extrait de la Préface*).

NOTRE DISCOTHEQUE

par Dominique MACHUEL

La diversité des disques reçus pour cette chronique ne nous permet pas d'équilibrer nos rubriques comme nous le faisions d'habitude, un grand nombre de nouveautés appartenant à la musique contemporaine, souvent même d'avant-garde. Nous placerons cette rubrique à la fin.

Musique vocale profane :

Deux disques seulement prennent place sous ce titre, très différents par leur époque, leur esprit musical, leurs moyens d'expression.

Poursuivant son étude méthodique de la musique espagnole ARCHIV PRODUCKTION s'intéresse dans son volume 9 au folklore sous les aspects du « *Cante flamenco* », des « *Folias* » et des *Chants Judéo-espagnols*. Comme c'est le cas pour toutes les éditions de la grande firme allemande, nous avons là un disque remarquable par le choix et la variété des textes, mais surtout par la pureté et la beauté de l'interprétation. Voilà un disque tout indiqué pour la discothèque scolaire, mais également très agréable à écouter pour le simple plaisir (1).

Les manifestations discographiques de l'année BERLIOZ se prolongent jusqu'en cette fin d'année 1970, puisque paraissent sous étiquette PHILIPS et sous la direction de Colin Davis, les *Mélodies avec orchestre*. Ecrites entre 1830, année de la Symphonie Fantastique et 1845, mais souvent orchestrées beaucoup plus tard, ces pages, inégales certes, reflètent assez bien la personnalité du compositeur, intensément lyrique, aimant l'expression mélodique par dessus tout, toujours habile à traduire avec son orchestre le pittoresque ou la couleur particulière du texte. Ces œuvres délaissées par les artistes lorsqu'ils chantent en concert méritent qu'on leur prêtent attention. Voilà qui est maintenant possible (2).

Musique instrumentale :

Orgue :

Un seul disque lui est consacré : Jean Guillou y interprète des *Préludes et Fugues* de J.-S. BACH, sur l'orgue de la Cathédrale de Zurich. Bien qu'il bénéficie d'une technique d'enregistrement mettant en valeur la beauté de l'instrument et la clarté du jeu, ce disque nous surprend par le style de l'interprétation ; il y a en particulier un rubato persistant et systématique dans la fugue en ut majeur qui, à notre avis, dénature l'esprit du texte. C'est dommage, car en dehors de ces détails, la réalisation est de qualité. PHILIPS (3).

Piano :

Nous plaçons en tête de cette série, un disque qui appartient par son programme à toutes les époques, depuis le XVIIIe jusqu'au XXe siècle. Sous le titre : « *Animaux en Musique* », la pianiste Varda Nishry trouve prétexte à jouer des pages brèves, de style varié, telles que la *Poule* et le *Rappel des Oiseaux* de RAMEAU, le *Coucou* de DAQUIN, une amusante *Fantaisie* de LISZT sur le thème de la Truite, *Poissons d'or* de DEBUSSY, *Oiseaux tristes* de RAVEL, pour s'achever sur « *Le Chat et la Souris* » de COPLAND. Un programme habilement composé — mise à part une mauvaise transcription du *Cygne* de SAINT-SAENS qui montre à quel point le violoncelle est ici irremplaçable —, joué avec beaucoup de vie, d'humour, sans oublier une très belle technique. ACE OF DIAMONDS (4).

Les *Intermezzi, op. 117* de BRAHMS et les *Klavierstücke, op. 118 et 119*, sont les dernières œuvres que le musicien devait confier au piano ; on y sent toute la mélancolie qui marqua les dernières années de sa vie, et Brahms appelait parfois ces courts morceaux « Les berceuses de sa douleur ». Aldo Ciccolini traduit avec beaucoup de justesse et chaleur dans les sonorités ce charme mystérieux et cette poésie intime, cette tendresse que l'on retrouve souvent mêlées dans maintes pages de ce musicien si attachant. PATHE MARCONI (5).

Le disque suivant a, nous semble-t-il, un double intérêt, celui d'associer des pages de CHOPIN, LISZT et PROKOFIEV, et celui de nous faire découvrir un jeune pianiste soviétique Alexandre Slobodianik. Parmi les œuvres inscrites, c'est la *Sonate n° 6* de Prokofiev qui nous attire en premier lieu ; composée en 1939-1940, l'œuvre marque un retour de Prokofiev vers son instrument préféré, le piano ; d'une écriture très pianistique, elle contient des éléments caractéristiques venus des différents styles du compositeur ; « c'est un " mélange " de l'ancien et du nouveau Prokofiev », comme disait son ami Nicolas Miaskovsky. Pianistiquement, le jeu de Slobodianik est ferme, d'une grande clarté de sonorité et habilement nuancé. PATHE MARCONI (6).

FRANCIS POULENC a laissé un ensemble important d'œuvres et de pièces pour piano : environ 40. Certaines ont connu d'emblée un authentique succès au-

près du public, par exemple les *Mouvements Perpétuels*, et on retrouve dans toutes ces pages l'esprit primesautier, plein de fantaisie, d'humour et d'ironie d'un maître typiquement français. Sont ainsi groupées les *Soirées de Nazelles*, délicieux souvenirs d'un jeu de « portraits » auquel se livrait Poulenc dans sa maison tourangelle de Noizay, *Improvisations, Thème varié et Napoli.* On peut regretter que ces pièces ne soient pas jouées par l'auteur lui-même qui était un pianiste merveilleux grâce à la qualité de son toucher, mais on reconnaît volontiers que Jacques Février interprète à la perfection cette musique ; ayant connu et rencontré fréquemment Poulenc, il sait traduire avec toute la fidélité souhaitable l'essence même de ces pages. PATHE MARCONI (7).

D. CHOSTAKOVITCH entreprit, après avoir assisté aux manifestations en l'honneur de J.-S. Bach pour le bi-centenaire de sa mort, de composer un vaste ensemble de *24 Préludes et Fugues* en suivant le cycle des quintes, tout comme fit le Cantor de Saint-Thomas dans son « Clavier bien tempéré ». De cet ensemble, austère certes, mais capable de retenir l'attention d'un auditeur sensible à la finesse de la polyphonie, nous pouvons écouter sous les doigts experts de Sviatoslav Richter 8 numéros ; le résultat est convaincant et très attachant. CHANT DU MONDE (8).

Musique de chambre :

Un seul disque s'inscrit sous cette rubrique, avec la gravure de l'*Octuor* de SCHUBERT dans l'interprétation de l'Octuor de Paris. Composé en 1824, quatre ans avant la mort du compositeur, l'Octuor en fa est un ouvrage de vaste envergure qui, avec ses six mouvements, fait un peu penser aux grands divertissements de Mozart. Tout le charme, l'humour et la délicatesse schubertiennes s'y trouvent, bien rendus par les membres de l'Octuor de Paris, malgré un certain manque de vie qui fait regretter les splendides interprétations de l'Octuor de Vienne. CLASSIC (9).

Concertos :

Nous passerons vite sur un premier disque, non par mépris mais parce que son programme est très classique : les plus célèbres *Concertos de Noël :* CORELLI, TORELLI, HAENDEL... L'interprétation des Solistes de Venise est très animée, parfaitement pure et musicale. Gravure excellente. ERATO (10).

Grâce aux éditions discographiques, les œuvres peu connues de DVORAK parviennent jusqu'aux oreilles des mélomanes ; ainsi, après les Symphonies autres que le Nouveau Monde, le Te Deum, les pages de musique de chambre, pouvons-nous apprécier le *Concerto de violon, op. 53.* Composé en 1879, puis modifié à plusieurs reprises suivant les conseils de son dédicataire, le célèbre violoniste Joachim, il fut joué finalement en octobre 1883 par un violoniste tchèque, ce qui laisse à penser que les relations entre le musicien et Joachim étaient rompues. Pour ce disque CHANT DU MONDE, le soliste, Victor Pikaisen impose un style éclatant et brillant sur le plan technique, que soutient parfaitement David Oistrakh à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Moscou. (11).

Musique contemporaine :

Ne sachant pas toujours comment les classer et surtout les intégrer dans nos rubriques habituelles, nous groupons les disques suivants sous le titre Musique Contemporaine, donnant ainsi à cet adjectif une signification très vaste puisque nous parlerons aussi bien de Sibelius, de Bartok et de Stravinski que d'œuvres qui résultent de recherches expérimentales d'avant-garde. Dans plusieurs cas, nous nous bornerons à donner de l'œuvre quelques éléments de sa construction, nous abstenant de formuler un jugement de valeur, ce qui nous semble impossible en face d'œuvres aussi récentes et aussi curieuses dans leurs buts artistiques et leurs réalisations.

Nous commencerons par SIBELIUS, à jamais célèbre par sa « Valse triste », mais en fait très peu connu et même très mal apprécié en France ; comme si cette célébrité centrée sur une unique page lui eut porté tort vis-à-vis de ses autres œuvres. Ce disque PATHE MARCONI groupe des *œuvres symphoniques* d'inspiration variée, très riches sur le plan de l'expression comme sur celui de l'écriture orchestrale. Il nous semble que ce soit là un très bon disque tout indiqué pour ceux qui souhaitent mieux connaître ce compositeur tant apprécié chez nos voisins anglo-saxons. The Halle Orchestra est dirigé par John Barbirolli, et l'interprétation excellente. (12).

En compagnie de CHOSTAKOVITCH, KABALEVSKY et KATCHATURIAN, constituent la trilogie des grands compositeurs russes du début du siècle. Les œuvres du premier sont assez bien connues en France, mais il n'en est pas de même pour les deux autres, aussi sommes-nous heureux de la parution de ce disque PHILIPS qui permettra, grâce à des pages courtes mais caractéristiques, de faire plus ample connaissance. Les emprunts au folklore sont assez importants, mais l'ensemble de cette musique est fortement animé par des rythmes vifs, des mélodies prenantes et une orchestration brillamment colorée. L'interprétation, excellente, réunit l'Orchestre National de l'Opéra de Monte Carlo et le chef Edouard von Remoortel. (13).

BARTOK et KODALY interprétés par un chef d'orchestre japonais à la tête de l'Orchestre Symphonique de Chicago, voilà ce que nous propose PATHE MARCONI. Aussi surprenant que puisse paraître ce rapprochement, disons qu'il engendre un résultat parfait ; nos craintes sont inutiles. La pâte orchestrale est très belle, les tempos fort bien choisis, et l'esprit des œuvres très justement traduit. De Bartok, nous pouvons ainsi écouter l'une de ses œuvres symphoniques les plus accomplies, le *Concerto pour Orchestre*, et les *Danses de Galanta* de Kodaly complètent le disque. Une excellente réalisation. (14).

Ne quittons point BARTOK et apprécions cette nouvelle interprétation de son *Concerto n° 2 pour piano et orchestre* avec le jeune pianiste Stephen Bishop, accompagné par Colin Davis à la tête du BBC Symphony Orchestra. Sur la seconde face se trouve le *Concerto* de STRAVINSKI pour piano et instruments à vent, rapprochement intéressant car il insiste sur deux aspects de l'écriture pianistique du début du siècle. Sur le plan de l'interprétation, on admire la vigueur du jeu, ce qui n'exclut pas, lorsque la musique le requiert, une réelle chaleur dans la sonorité. Une nouveauté à recommander. PHILIPS (15).

Toujours de STRAVINSKI, voici maintenant deux pages datant des années 1945-1946, donc de la période américaine, du compositeur. *Ebony Concerto* est un ouvrage conçu pour Woody Herman et son orchestre ; il utilise des thèmes et des procédés de jazz de l'époque et rend en quelque sorte hommage à cette forme musi-

cale et au peuple auquel on en doit l'origine. L'œuvre est intéressante, tout comme la *Symphonie en trois mouvements*, beaucoup plus connue et disposant d'un orchestre classique élargi, surtout dans le domaine de la percussion. Interprétation très bonne, dans l'un comme dans l'autre cas. Signalons toutefois sur la notice une erreur dans les dates : la première audition de la Symphonie eut lieu le 24 janvier 1946 et celle du Concerto le 25 mars 1945. CLASSIC (16).

Deux autres compositeurs se trouvent ensuite associés à STRAVINSKI représenté ici par ses *Symphonies pour instruments à vent :* SCHOENBERG avec *Thème et Variations, op. 43 a* et ALAN HOVHANESS avec sa *4e Symphonie, op. 165.* Trois auteurs contemporains fidèles dans ces pages aux principes fondamentaux de l'écriture traditionnelle, mais désireux cependant d'en renouveler certains détails de langage. L'écoute de ce disque est une excellente occasion de faire le point sur cette forme de musique conservatrice mais tout de même ouverte vers l'avenir et qui permit à des musiciens plus récents de découvrir la personnalité de leur discours. PHILIPS (17).

BENJAMIN BRITTEN n'est pas seulement le musicien le plus important de l'Angleterre contemporaine, c'est aussi l'un de ceux qui parviennent à montrer que l'on peut encore utiliser le langage traditionnel pour dire des choses inédites, et les exprimer avec finesse et subtilité. Aussi saluons-nous avec joie cette nouveauté PHILIPS qui groupe *Variations et fugue sur un thème de Purcell*, excellente œuvre sur le plan pédagogique, la délicieuse *Simple Symphony* et la *Missa brevis* pour chœur d'enfants et orgue. Un très beau disque magnifiquement gravé. (18).

Quant à VILLA LOBOS, son œuvre immense et parfois assez touffue ne lasse point l'auditeur en raison de la forte personnalité qu'elle extériorise ; que ce soit sous la forme de vastes ouvrages symphoniques ou dans la simplicité d'une pièce pour guitare, il sait nous transmettre la richesse de couleur locale et l'exubérance de vie de son pays, le Brésil. Grâce à ERATO et à sa belle Collection « Panorama de la Guitare », nous apprécierons les qualités du *Concerto pour guitare et petit orchestre* (1951), le *Sextuor mystique* (1917) et cinq *Préludes pour guitare seule* (1940), trois pages montrant trois esthétiques du musicien ainsi que trois époques de son existence. Le guitariste est Turibio Santos, ce qui est un gage de qualité. (19).

VARESE, MILHAUD et HONEGGER réunis sur un même disque, voilà qui peu paraître surprenant mais non sans intérêt, car les trois musiciens représentent trois personnalités marquantes du début du siècle. Les trois ouvrages sont contemporains ; Milhaud composa « *L'Homme et son Désir* » en 1918, et la première audition eut lieu aux Ballets Suédois à Paris en juin 1921 ; le sujet est tiré d'une pièce de Claudel qui s'inspire du mystère primitif de la forêt brésilienne, des mouvements, des lueurs de la nuit, des forces qui dominent le destin de l'homme. Fait très nouveau pour l'époque, l'ensemble orchestral donne une très grande importance aux instruments à percussion, et les différents groupes d'instruments sont traités en opposition, un peu à la manière des effets stéréophoniques des musiciens de l'actuel avant-garde. « *Amériques* » de Varèse, date de 1922, et fut joué pour la première fois à Philadelphie sous la direction de Stokowski, en avril 1926. Moins connue que « Ionisation » ou « Déserts », l'œuvre demeure assez représentative de ce style d'où toute mélodie est exclue, et qui ne recherche ni sentiment, ni élégance émotive ; on est écrasé par sa puissance impitoyable. Quant à Honegger, il composa « *Pacific 231* » en 1923 et Serge Koussevitsky en proposa la première audition en 1924 à l'Opéra ; très connu, ce mouvement symphonique qui évoque la puissance et le mouvement d'une locomotive à vapeur type Pacific 231 lancée à 120 km à l'heure en pleine nuit, est très vif dans son écriture orchestrale, et abstraction faite du sujet, constitue un très beau morceau symphonique, original tout en étant fidèle aux conceptions traditionnelles de la musique. En conclusion, un très beau disque CLASSIC (20).

Nous abordons maintenant dans cette dernière partie, les musiciens d'avant-garde, et d'abord ANDRE BOUCOURECHLIEV, né en 1925 à Sofia, élève de l'Ecole Normale de Musique de Paris jusqu'en 1951. « *Archipel 3*, comme toutes mes compositions qui portent le même nom, est une œuvre ouverte, mobile — une œuvre qui change à chaque exécution. On peut la comparer à une ville que l'on parcourt selon des itinéraires différents : à chaque fois, elle apparaît nouvelle — et pourtant elle est la même, elle garde son caractère spécifique, une architecture, un style propres. On peut aussi, peut-être plus fidèlement encore, comparer l'œuvre à un archipel dont on découvre à chaque fois les îles suivant un autre cours de navigation, sous des angles de vision changeants. » Ainsi s'exprime le musicien pour présenter son œuvre dont ce disque PHILIPS nous offre trois versions, parmi tant d'autres. (21).

« *Archipel 4* » est une nouvelle « lecture » des réseaux d'Archipel 3... « Si une parenté originelle avec la "lettre" d'Archipel 3 demeure, tout est renouvelé dans "l'esprit" d'Archipel 4... » Telles sont quelques phrases du commentaire de l'auteur ; ici, ce sont quatre versions qui nous sont proposées par la pianiste Catherine Collard, Prix Messiaen 1969. Pris individuellement, certains effets sont assez réussis, mais l'ensemble est lassant par son aspect désordonné. PHILIPS (22).

« *Clavecin 2000* » est un recueil sonore de huit pièces conçues pour l'instrument cher au XVIIIe siècle, mais bien entendu « repensé » pour la musique moderne. Les auteurs en sont G. LIGETI, G. FINZI, F. MIROGLIO, A. CLEMENTI, M. CONSTANT, L. BERIO, A. TISNE et F. DONATONI. Certains effets sonores sont pleins d'imprévus, mais une première audition laisse une impression d'ensemble peu variée ; et l'on ne sait quoi penser du conseil donné sur la pochette : « Cet enregistrement doit être écouté à fort volume et dans l'obscurité ! » PHILIPS (23).

Enfin, une série d'œuvres réalisées dans les Studios du Groupe de Recherches Musicales de l'O.R.T.F. D'abord l'illustration musicale et sonore du feuilleton de la Télévision les *Shadoks*, de ROBERT COHEN-SOLAL. Puis « *Voix inouies* » d'EDGARDO CANTON, des sons empruntés à des instruments traditionnels et « transformés » électroacoustiquement. Ensuite « *Variations en étoile* » de GUY REIBEL, jeu sur les appareils électroacoustiques, et enfin « *Médisances* » de BEATRIZ FERREYRA, œuvre électroacoustique également, pour quatre pistes, qui se défend de revêtir un caractère descriptif. Un ensemble parfaitement hétéroclite et très inégal pour l'intérêt auditif. PHILIPS (24).

Et pour terminer sur une note différente, nous signalerons aux amateurs de marches militaires que le CHANT DU MONDE vient de faire paraître une importante anthologie de *Marches militaires soviétiques*, fort bien jouées par l'Orchestre militaire de l'U.R.S.S. (25).

CATALOGUE

(1) « **Hispaniae Musica** » : Folklore espagnol : « Cante Flamenco » ; « Folias » ; « Canciones Sefardies ».
(30/33 - Archiv Produktion - stéréo 198 460)

(2) **H. BERLIOZ** : Mélodies avec orchestre : Les nuits d'été, op. 7 ; La belle Voyageuse, op. 2, n° 4 ; Le Chasseur danois, op. 19, n° 6 ; La Captive, op. 12 ; Le jeune Pâtre breton, op. 13, n° 4 ; Zaide, op. 19, n° 1.
(30/33 - Philips - G.U. A 6 500 009)

(3) **J.-S. BACH** : Toccata, Adagio et Fugue en ut majeur, BWV 564 ; Prélude et Fugue en ré majeur, BWV 532 ; Prélude et Fugue en la mineur, BWV 543 ; Choral « von Gott will ich nicht lassen » BWV 658 ; Choral « Jesus Christus unser Heiland » BWV 698.
(30/33 - Philips - G.U. A 6 504 002)

(4) **Animaux en musique** : **RAMEAU** : La Poule, le Rappel des oiseaux ; **DAQUIN** : Le Coucou ; **COUPERIN** : Le Moucheron; **SCARLATTI**: La fugue du chat; **SCHUMANN**: Oiseau-Prophète; **MOUSSORGSKY**: Ballet des poussins dans leurs coques ; **LISZT** : La Truite d'après un thème de Schubert ; **SAINT-SAENS** : Le Cygne ; **DEBUSSY** : Poissons d'or ; **RAVEL** : Oiseaux tristes ; **DUTILLEUX** : Blackbird ; **IBERT** : Le petit âne blanc ; **BARTOK** : Ce que raconte la mouche ; **COPLAND** : Le Chat et la Souris.
(30/33 - Ace of Diamonds - stéréo SDD 210 B)

(5) **BRAHMS** : Intermezzi, op. 117 ; Klavierstücke, op. 118 ; Klavierstücke, op. 119.
(30/33 - Pathé Marconi V.S.M. - C 063 - 10 611)

(6) **PROKOFIEV** : Sonate n° 6 en la mineur, op. 82.
CHOPIN : Polonaise n° 6 en la bémol majeur, op. 53 ; Mazurka n° 20, op. 30 n° 3 ; Mazurka n° 25, op. 33 n° 4 ; Mazurka n° 51, op. posthume.
LISZT : Etude n° 8 en ut mineur « Chasse sauvage ».
(30/33 - Pathé Marconi V.S.M. - C 063 - 10 702)

(7) **POULENC** : Les Soirées de Nazelles ; Improvisations ; Thème varié ; Napoli.
(30/33 - Pathé Marconi V.S.M. - C 063 - 10 739)

(8) **D. CHOSTAKOVITCH** : Préludes et Fugues, op. 87 : numéros 4, 12, 14, 15, 17 et 23.
(30/33 - Chant du Monde - G.U. LDX A 78 431)

(9) **SCHUBERT** : Octuor en fa majeur, op. 166.
(30/33 - Classic - 991 074)

(10) **Les plus célèbres Concertos de Noël :**
CORELLI : Concerto grosso n° 8 pour la nuit de Noël.
TORELLI : Concerto à quatre en forme de pastorale pour la Nativité.
MANFREDINI : Concerto grosso, op. 13 n° 12 pour la nuit de Noël.
LOCATELLI : Sonate à trois, op. 5 n° 5.
HAENDEL : Pastorale (extrait du Messie).
(30/33 - Erato - G.U. STU 70 622)

(11) **DVORAK** : Concerto pour violon et orchestre en la mineur, op. 53.
E. YSAYE : Mazurka en si mineur, op. 11 n° 3 « Lointain passé ».
(30/33 - Chant du Monde - G.U. LDX 78 441)

(12) **SIBELIUS** : Finlandia ; Karelia ; La Fille de Pohjola ; Valse triste ; Le retour de Lemminkainen.
(30/33 - Pathé Marconi - C 063 - 00 298)

(13) **KABALEVSKI** : Colas Breugnon, ouverture ; les Comédiens, suite.
KHATCHATURIAN : Mascarade ; Spartacus, Danse des boucliers, adagio de Spartacus et Phrygie.
(30/33 - Philips - G.U. 837 922 LY)

(14) **BARTOK** : Concerto pour orchestre.
KODALY : Danses de Galanta.
(30/33 - Pathé Marconi V.S.M. - C 069 - 02 010)

(15) **BARTOK** : Concerto pour piano n° 2.
STRAVINSKY : Concerto pour piano et instruments à vent.
(30/33 - Philips - G.U. 839 761 LY)

(16) **STRAVINSKY** : Ebony Concerto ; Symphonie en trois mouvements.
(30/33 - Classic - 0920.148)

(17) **STRAVINSKY** : Symphonies pour instruments à vent.
SCHOENBERG : Thème et Variations, op. 43 a.
A. HOVHANESS : Symphonie n° 4, op. 165.
(30/33 - Philips - G.U. 839.268 DSY)

(18) **BRITTEN** : Variations et fugue sur un thème de Purcell, op. 34. Simple Symphony, op. 4 ; Missa brevis en ré majeur, op. 63.
(30/33 - Philips - G.U. 836.978 DSY)

(19) **VILLA LOBOS** : Concerto pour guitare et petit orchestre ; Sextuor mystique ; cinq Préludes pour guitare seule.
(30/33 - Erato - G.U. STU 70 566)

(20) **VARESE** : Amériques.
MILHAUD : l'Homme et son désir.
HONEGGER : Pacific 231.
(30/33 - Classic - 0991.065)

(21) **BOUCOURECHLIEV** : Archipel 3.
(30/33 - Philips - G.U. 6526 001)

(22) **BOUCOURECHLIEV** : Archipel 4.
(30/33 - Philips - G.U. 6521 005)

(23) **Clavecin 2000 :**
LIGETI : Continuum ; **FINZI** : Profil sonore ; **MIROGLIO** : Insertions ; **CLEMENTI** : Intavolatura ; **CONSTANT** : Moulins à prière ; **BERIO** : Rounds ; **TISNE** : Hommage à Calder ; **DONATONI** : Doubles.
(30/33 - Philips - G.U. 6526 009)

(24) **COHEN SOLAL** : Shadoks.
CANTON : Voix inouies.
REIBEL : Variations en étoile.
FERREYRA : Médisances.
(30/33 - Philips - G.U. 6521 006)

(25) **MARCHES SOVIETIQUES.**
(30/33 - Chant du Monde - G.U. LDX 78 434)



ACADEMIE DU DISQUE FRANÇAIS

GRAND PRIX NATIONAL DU DISQUE PALMARES

Prix du Président de la République. Promotion de la musique française. ORTF. Distrib. BARCLAY.

Prix des Arts et Lettres : Intégrale des lieder de Schubert. DGG.

Prix de la Ville de Paris : Les Troyens, Berlioz. PHILIPS.

Prix du jury de l'Académie : Triple concerto, Beethoven. EMI. PATHE-MARCONI.

Prix Florent Schmitt : Musique contemporaine (Ch. Chaynes) ; Pour le Kama-Soutra (J. Charpentier). G. INT. DU DISQUE ORTF. - Musique classique : Musique de chambre de Fauré. ERATO.

Prix Jacques Rouché : Eugène Onéguine, Tchaïkovski. CHANT DU MONDE. - Pelléas et Mélisande, Debussy. CBS.

Prix Honegger : Oeuvres complètes de Bartok. HUNGAROTON. Dist. DISCORDIS.

Prix du Conservatoire : Intégrale œuvre piano de Liszt. VEGA. - Les Soirées de Nazelles. Improvisation. Thème varié. Napoli de Poulenc. EMI - V.S.M. - Livre pour quatuor (Boulez) ; Archipel II (Boucourechliev). ERATO ; Octuor de Schubert. CLASSIC.

Prix Institut de Musicologie : Pièce de Clavecin de Couperin. VALOIS.

Prix de la Musique sacrée : Chant grégorien, Noël. DECCA.

L'EDUCATION MUSICALE A L'ECOLE ELEMENTAIRE

I. — HORAIRES ET PROGRAMMES

A - Ce qui est prévu :

Après l'école maternelle où l'expression musicale (chant, orchestres d'enfants, multiples expériences sensorielles, surtout dans les centres urbains) tient une place importante, l'enfant entre à six ans dans les classes élémentaires. Que se passe-t-il alors pour son éducation musicale ? Les horaires officiels prévoient « sur le papier » une heure un quart hebdomadaire pour les cours préparatoire et élémentaires (donnée en principe un quart d'heure par jour), et une heure pour les cours moyens.

Des programmes et des instructions datant de 1923 existent. Ces programmes, très complets au point de vue technique et théorique, supposent chez le maître chargé de cet enseignement, c'est-à-dire chez l'instituteur (sauf exceptions urbaines) de solides connaissances de base.

B - Ce qui existe :

Ces programmes et ces horaires sont-ils communément respectés ? Les instructions de 1923 commencent ainsi :

« Trop souvent la musique est négligée dans nos écoles. Beaucoup de maîtres ne donnent cet enseignement qu'à regret ou ne le donnent pas du tout. »

Il n'y a, malheureusement rien de changé depuis 1923, au contraire. En voici les principales raisons :

a) Formation insuffisante des instituteurs due :

— à la suppression de l'épreuve musicale à l'examen d'entrée dans les Ecoles Normales,

— à l'absence de professeurs d'éducation musicale qualifiés dans près des deux tiers des Ecoles Normales,

— au grand nombre d'instituteurs recrutés sans passer par les écoles normales et n'ayant fait qu'un stage beaucoup trop court ;

b) Manque de temps provenant de la complexité de programmes d'enseignement général trop chargés ;

c) Pour enseigner la musique, les connaissances techniques ne suffisent pas, il faut encore, et surtout l'aimer, ce qui ne peut se faire sur commande.

II. — UN PALLIATIF : L'ENSEIGNEMENT AUDIO-VISUEL

La radio-télévision scolaire, dans ses émissions, tente d'apporter une aide aux instituteurs isolés, conscients de la nécessité de l'éducation musicale dans la formation des enfants, conscients aussi de ne pouvoir la donner efficacement à leurs élèves et désireux de trouver un remède à cette lacune.

Elle accorde actuellement :

— un quart d'heure hebdomadaire par catégories de classes pour l'étude d'un chant ;

— un quart d'heure hebdomadaire d'initiation par le disque ;

— un quart d'heure de solfège par quinzaine ;

et prévoit cinq à six heures et demi par an de projection de diapositives illustrant un sujet tel que la vie d'un musicien, les instruments de l'orchestre, etc.

Malheureusement, il manque alors le contact direct avec le professeur ou le présentateur, contact indispensable pour l'éveil de la sensibilité musicale. Il faut aussi que l'instituteur soit suffisamment musicien pour faire répéter les chants et déceler la moindre erreur mélodique ou rythmique.

Restent les disques commentés. Mais là encore interviennent la formation personnelle du maître et son goût. Il s'y ajoute le danger d'une écoute passive et d'une mécanisation étouffant au lieu d'épanouir.

III. — PROFESSEURS SPECIALISES

Depuis longtemps des municipalités, soucieuses de donner aux enfants une réelle éducation musicale, et se rendant compte de la carence de l'enseignement officiel, ont créé des postes de professeurs spécialisés. C'est le cas de Dijon, Nantes, Lyon, Lorient, de villes moins importantes comme Meaux et même de petits villages qui, grâce aux Centres Musicaux Ruraux ou à d'autres associations privées culturelles, donnent aux enfants un enseignement musical valable.

Bien entendu, Paris étant la capitale et jouissant d'une réputation artistique mondiale a été la première ville de France à sentir la nécessité de faire apprendre la musique par des professeurs réellement qualifiés. Dès 1833, un cadre est créé et s'étend peu à peu aux communes de la Seine. Grâce à la remarquable formation tant pédagogique que musicale de ses professeurs, et malgré le peu de temps dont ceux-ci disposent (une demi-heure hebdomadaire) les enfants de la région parisienne ont la joie de chanter ensemble, de comprendre le langage musical, de le pratiquer, au moins en ses éléments. Ils sont nombreux à fréquenter les concerts qui leur sont offerts.

En un mot, ils aiment la musique !

Auront-ils toujours cette chance ? Un très proche avenir nous le dira.

IV. — CE QUE PREVOIT LA REFORME PEDAGOGIQUE

L'éducation musicale ferait partie des activités dites d'éveil : sciences, histoire, géographie, morale, instruction civique, travail manuel, dessin, musique.

Trois heures (sur six) permettraient les acquisitions pratiques en dessin, musique et travail manuel. Toutefois, une grande souplesse serait laissée pour la répartition hebdomadaire et, de plus, ces trois disciplines pourraient intervenir à tout moment dans la classe.

Malheureusement, dans ces commissions ministérielles, la polyvalence de l'instituteur a été de nouveau érigée en principe. Une meilleure formation a été souhaitée mais sans aucune précision.

Aucun programme n'a été établi tant pour les maîtres que pour les élèves.

V. — CE QUE NOUS SOUHAITONS

A - Région parisienne.

La loi de 10 juillet 1964 portant réorganisation de la région parisienne, prévoyait qu'à dater du 1er janvier 1968 les conseils généraux des nouveaux départements (Paris, Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne) auraient un an pour décider du maintien des enseignements spéciaux dans les classes élémentaires de leurs communes.

De même le projet de décret d'intégration des personnels des enseignements spéciaux de la Seine, actuellement en discussion aux Finances, prévoit le maintien « temporaire » de ces personnels dans les classes élémentaires.

Les Conseils Généraux de Paris, des Hauts-de-Seine et du Val-de-Marne ont voté le maintien et inscrit les crédits nécessaires. La Seine-Saint-Denis n'a pas encore pris de décision.

De toutes manières, il semble bien qu'un nouveau cadre doit être créé. Contrairement à certaines positions ministérielles et à l'avis de la majorité des membres de la commission de la rénovation pédagogique, les conseillers généraux veulent des enseignements spéciaux dispensés par un personnel qualifié, donc spécialisé.

1. Mesures immédiates.

La C.F.T.C. demande :

a) Le maintien des professeurs titulaires dans les classes élémentaires quand ces professeurs le désirent ;

b) La création d'un nouveau cadre de professeurs spécialisés (enseignements artistiques, éducation physique), pour les classes élémentaires ;

c) Reconnaissant que les communes pourront difficilement assurer à ces professeurs un traitement de certifié, la C.F.T.C. demande pour eux les indices des instituteurs spécialisés avec les horaires actuellement en vigueur (vingt heures hebdomadaires) ;

c) La titularisation dans ce nouveau cadre avec un C. A. P. des non titulaires en service avant le 10 juillet 1964, leur ancienneté leur étant, bien entendu, reconnue ;

d) Des cours destinés à former les futurs professeurs de ce cadre et les suppléants indispensables.

2. Avenir.

Afin d'éviter toute discussion ultérieure sur les indices, il serait possible de demander aux futurs professeurs d'être titulaires du baccalauréat de préférence « option arts », ce qui valoriserait cette option en lui offrant un débouché officiel. Une formation supplémentaire, à la fois artistique et pédagogique serait ensuite donnée soit dans des cours spéciaux (comme les Cours Normaux de la Ville de Paris), soit mi-partie dans des instituts pédagogiques, mi-partie dans une faculté « Arts ». Cette dernière possibilité dépend évidemment de la réforme actuellement étudiée.

Enfin, et toujours dans l'optique de cette réforme pédagogique, la C.F.T.C. pense que la présence de spécialistes ne doit pas dispenser les futurs instituteurs d'une réelle formation artistique et esthétique, au contraire. Elle souhaite que ces spécialistes, faisant partie de l'équipe pédagogique, accomplissent un double travail auprès des enfants et des maîtres.

B - Plan national.

S'inspirant de ce qui vient d'être dit, sur le plan national, la C.F.T.C. souhaite :

a) Une réelle formation des instituteurs ;

b) La création d'un cadre de spécialistes, semblable à celui de la région parisienne afin d'unifier et de valoriser les expériences parfois d'un niveau très différent qui existent actuellement ;

c) Dans les centres urbains, des professeurs spécialisés à temps complet ;

d) Dans les écoles rurales à faible effectif, l'instituteur se chargerait de ces disciplines mais serait épaulé par un enseignement audio-visuel complet et par un spécialiste itinérant jouant le rôle de conseiller pédagogique.

Il va sans dire que ces souhaits s'inscrivent dans des projets de réforme à long terme, dans l'immédiat il suffirait de laisser les communes libres de créer des enseignements spéciaux dans les classes élémentaires.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, la C.F.T.C. réclame que soit vraiment reconnue l'importance d'une éducation artistique bien conduite dans la formation de l'enfant. Elle rappelle que, seul celui qui comprend, aime et pratique un art peut valablement l'enseigner.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

ICN sa - 3 bis, rue de la Sablière - Paris 14e - 273-38-20 Dépôt légal 1er trim. 1971 Directeur-Gérant : A. MUSSON